Зограф

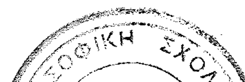
часопис
за средњовековну
уметност

11



Институт
за историју уметности

Београд
1980



Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 11, 1980

Издаје
Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Садржај

Чланци

Књиге

Sur l'iconographie des anges dans l'art de Byzance et de l'ancienne Russie

Michel Alpatov

Son regard est pareil
au regard des anges

Grégoire de Nazianze

Il était habituel d'expliquer jusqu'à présent les motifs iconographiques généraux en usage dans l'art byzantin par l'influence exercée sur les peintres par la doctrine théologique. On se réfère en premier lieu à Basile le Grand, qui déclare que les peintres exécutent leurs icônes d'après les originaux traditionnels. Cependant on néglige complètement l'observation de Jean Damascène, selon laquele l'icône doit reproduire le modèle, mais »avec certains écarts«.[1] Or, ce sont ces écarts qui nous intéressent le plus dans les icônes byzantines. C'est en eux que nous trouvons précisément ce qui fait un art de la peinture des icônes. Ces écarts de la tradition négligeables au fond sont suffisants pour que cette branche artistique ne tombe pas au niveau d'un artisanat mécanique.

Parmi les écrits des Pères de l'Eglise, il en existe un grand nombre qui fournissent des préceptes directs sur la façon de représenter les anges. Dans son ouvrage sur *Les anges dans la religion orthodoxe*, L. Heiser[2] réunit diverses indications à ce sujet, celles de Grégoire de Nazianze, de Jean Chrysostome, de Jean Damascène et plusieurs autres auteurs.[3] En géneral il s'agit du rôle que les anges tiennent dans les diverses phases de la vie du Christ. De son côté, M. Tatić-Djurić analyse dans *L'image de l'ange* un texte de Denys l'Aréopagite — *La hiérarchie céleste* — sur le système des grades et des titres angéliques.[4] La plus stricte hiérarchie, de l'avis pertinent de l'auteur, était à la base de la connaissance de l'ordre céleste.

Nous nous sommes attachés à examiner dans cette étude l'expression des visages des anges dans l'art byzantin et celui de la Russie, laissant ainsi apparaître le renouvellement des procédés artistiques.

Les arts figuratifs de Byzance étaient incapables de satisfaire pleinement aux exigences de la doctrine de l'Eglise. Peut-être aperçoit-on leur attitude envers le caractère théologique de l'image des anges dans les enluminures du manuscrit de Jean de Kokkinobaphos, XII[e] s., où l'on trouve une multitude de figures alignées, ou encore dans les figures d'anges disposées comme autant de rayons émanant du Sauveur, sur une fresque du XIV[e] s. à Lesnovo[4a]. Dans tout ceci, le foisonnement des anges est tel, que les peintres, forcés de s'en remettre aux modèles de l'Eglise, n'ont pas le loisir d'approfondir les caractéristiques individuelles. Mais les arts figuratifs de Byzance et les pays qui subissent son influence cultivaient encore plus une autre tradition, celle des apocryphes, des légendes populaires et des vies des saints. Et là, sous l'influence de la création populaire, les anges reçoivent une expression infiniment plus vivante et plus colorée. Il faut d'ailleurs renoncer à énumérer tous les produits de cette création folklorique. Disons que les anges sont partout, qu'il s'agisse du ciel ou des ténèbres, de la neige ou du froid. Ils aident la construction des sanctuaires et accompagnent au Paradis les âmes des justes. Ils apportent leur concours aux travaux d'Alympie, le premier peintre russe d'icônes, et sont toujours présents dans la vie des saints. Les anges abandonneraient volontiers la terre pécheresse, mais Dieu leur ordonne d'aller au peuple et de lui être utile. Voulant soulager le malheur de Marie, ils auraient même refusé de lui annoncer la mort du Christ. D'autres se sont laissés séduire par la beauté de la femme. Car on assure qu'il existe des anges des deux sexes,[5] etc.

---

[1] H. Hunger, *Byzantinische Geisteswelt*, Baden-Baden 1978, p. 118.

[2] L. Heiser, *Die Engel im Glauben der Orthodoxie*, Trier, 1976.

[3] В. Лазарев, *История византийской живописи*, М. 1948, т. II. фиг. 154.

[4] M. Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel*, Recklinghausen 1962.

[4a] *Ibidem*, p. 68.

[5] И. Срезневский, *Материалы для словаря древнерусского языка*, СПБ 1893, t. I, p. 22.

Fig. 1. Le Dynamis, Nicée, l'église de la Dormition, VII[e] s.





Fig. 2.
Un ange du Jugement Dernier, Vladimir, St-Démétrius, vers 1195

La langue russe a conservé un grand nombre d'expressions en rapport avec les anges. Un homme bon et modeste est un »ange incarné«. Quand le silence persiste dans une assemblée, on dit qu'un ange passe; ensuite, considérons, ces dictons: »A bonne cause les anges du ciel se réjouissent«; »Jouez gentillement avec les anges en joie«; »Chant de bonne voix est angélique«.

Les arts plastiques n'avaient pas le pouvoir de recréer entièrement cette sorte de représentations semi-folkloriques des anges. Leur développement s'effectuait du moins parallèlement, se répétant en certains points, différant en certains d'autres. Au total, l'art byzantin et à son exemple, celui de tout l'Orient ont constitué au cours des siècles une théorie de remarquables visages angéliques qui mérite notre examen le plus attentif. Toutes ces images se sont constituées dans le cadre d'une tradition séculaire. Chacun des personnages recevait sa propre caractéristique d'apparence et d'expression, ce que les contemporains dénommaient son »regard d'ange«.

Au VII[e] s., nous avons la remarquable mosaique de Dynamis à l'église de la Dormition à Nicée. Les autres anges de Nicée ne sont que la grossière répétition artisanale du même idéal.[6] Un prototype lointain pourrait être entrevu dans certaines figures gréco-romaines.[7] L'ange Dynamis possède un analogue dans le Gabriel de la mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople, IX[e] s., présenté avec les sourcils hauts et une expression de quasi surprise.[8] On remarque la même mine sur la figure sculptée de l'archange Michel du Musée Ottoman, bien que l'oeuvre soit plus tardive.[9]

L'ange Dynamis est à considérer comme une création exceptionnellement parfaite, une véritable trouvaille de l'artiste. Le monde séculaire y apparaît comme une vision merveilleuse non démunie d'une certaine enveloppe spirituelle. La multitude des petits fragments de pierre artistiquement arrangés sur fond d'or s'ordonne en une image frémissante. Le personnage fixe le spectateur dans les yeux, à la façon des saints pères, ressemblance que confirme l'ovale légèrement allongé du visage et la finesse du cou. D'autre part, la petite bouche et les lèvres sensuelles lui confèrent une certaine affèterie. La contradiction peut être attribuée à la complexité du personnage, quoique son unité, reste finalement préservée. Nous voyons dans cette contradiction entre la spiritualité du regard et la sensualité de la bouche le contraste typique de l'esthétique byzantine du VII[e] siècle, chantée par Agathée dans son poème à l'archange Michell.[10] Voici ce texte:

A l'angéliarque invisible, à l'esprit désincarné,
L'auteur a osé conférer forme corporelle,
Non sans que merveille fasse l'image; la contemplant,
Le mortel est à même de mieux régler son esprit à des pensées saintes.
Voici que son sentiment a cessé d'être abstrait;
en acceptant l'image,
Le coeur devant lui ne frémit pas autrement qu'en face de Dieu . . .

Cette représentation qui transforme des petits morceaux de mosaïque en une figure vivante et majestueuse reste un phénomène rare dans la culture jeune mais chargée d'un lourd héritage de Byzance.

Il suffit de la comparer à l'ange de Saint-Luc de Phocide, XI[e] s., pour conclure à une très mauvaise tentative de copier l'ancien original.[11] A Saint-Luc, le miracle de la transformation des fragments de mosaïque en un visage vivant ne se produit pas. L'oeuvre reproduit assez précisément les traits de l'original, mais elle n'a plus aucune justification. Le personnage a perdu ses caractéristiques, sa face aux yeux hypertrophiés et aux lèvres hermétiques le dit assez. Sous l'effet des influences orientales, il se résume à un masque, un fétiche.

Mais il se produit bien autre chose dans l'art byzantin, comme on le voit sur les anges que l'artiste fait témoigner au Jugement dernier de la fresque de Saint-Démétrius de Vladimir, XII[e] s. Là aussi, nous sommes en présence de l'ange magnifique qui s'offre de face, comme le Dynamis de Nicée. Ici, il s'agit de la technique à fresque, ce qui donne un meilleur éclairage, et élimine le scintillement de la mosaïque. La face est devenue plus sévère, plus paisible. L'ange juge ce qui se présente à ses yeux. Ceux-ici sont grands ouverts, fixes. Profondément enfoncés dans les orbites, ils témoignent en même temps d'une certaine mélancholie. La face est plastiquement construite. Les savants en cherchent des analogies dans les fresques italiennes de la Renaissance.

La représentation de l'ange en action est un problème auquel on se consacre d'ordinaire dans la peinture de l'Annonciation. Nous le voyons apparaître déjà sur les fresques de Santa Maria Antiqua,[12] où l'épaule de l'ange se soulève et le bras se tend en un mouvement énergique. Le mouvement est encore plus sensible dans l'Annonciation de l'Evangéliaire de Pellekidis de Trébizonde (vendu ensuite en Amé-

---

[6] В. Лазарев, *op. cit*, t. II, fig. 6, 7.

[7] H. P. L'Orange and P. J. Nordhagen, *Mosica*, London 1952, fig, 27.

[8] D. Talbot Rice, M. Hirmer, *Arte di Bisanzio*, Florentia 1959, tab. 88.

[9] D. Talbot Rice, M. Hirmer, *op. cit*, tab. 122.

[10] В. Бычков, *Византийская эстетика*, Москва 1977, p. 136, 192; *Греческая эпиграмма*, М. 1960, p. 303. Trad. par Л. Блуменау.

[11] A. Procopiou, *La question macédonienne dans la peinture byzantine*, Athènes 1963, tab. 27.

[12] A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève 1953, p. 83.



Fig. 3.
Archange Gabriel d'une Annonciation, miniature d'un Evangéliaire, XI^e s.



Fig. 4.
Archange Michel, Dafni, XI^e s.

rique.[13] Ici, Gabriel descend sur la terre avec l'audace de la jeunesse et sur l'ordre de Dieu, il fait savoir à Marie qu'elle va être mère. Le geste décidé du bras exprime la hardiesse, la dignité et l'assurance. Le beau contour de la figure et l'intensité du mouvement sont du meilleur effet. Involontairement, on est captivé par la tête, aux grands yeux noirs, aux cheveux bouclés, au vigoureux nez droit et aux lèvres enfantines. Cet ange qui parle à la Vierge Marie s'adresse en réalité à tous les humains.

On trouve dans l'art byzantin des XI—XII^e s. deux types d'anges, personnifiés par l'archange Gabriel, qui annonce la bonne nouvelle à Marie — ses traits sont plus plastiques, c'est l'exécutant soumis à la volonté divine — et par l'archange Michel—capitaine redoutable, audacieux et décidé, prêt à intervenir.

L'archange Michel est brillamment caractérisé dans la mosaïque de Daphni, XI^e s. Ici, le personnage est donné en pied. Si à Byzance, on est sensible à l'éclat du pouvoir impérial, à Daphni, cet éclat est plus apparent encore dans le costume de l'archange et surtout, le luxueux piédestal.[14] La volonté militante est parfaitement marquée dans la posture belliqueuse. Nous sommes en présence d'un capitaine redoutable, en brillante tenue d'apparat. Les ailes fastueuses sont si grandes qu'elles occupent la niche qui sert de cadre. Jamais plus tard l'art byzantin ne parviendra à une pareille grandeur. Un cantique dédié à Michel déclare:

En ce jour réjouis-toi,
O Michel très glorieux,
Capitaine illuminé de feu
De la trois fois excellente Trinité...
Tu nous es apparu, représentant
Des armées archangéliques...[15]

On songe immédiatement au voyageur russe Zossim, que la vue étonnante d'un ange semblable à Constantinople fait dire: »Devant les grandes portes de l'église paraît un ange, il est grand et terrible et tient dans sa main le sceptre de Byzance«.

L'art russe reserve à l'archange Michel les mêmes attributs. Dans l'icône du XIV^e s. que l'on voit à la cathédrale des Archanges du Kremlin de Moscou, il se présente bien campé sur ses jambes écartés, et flanqué d'une vaste paire d'ailes.[16] La tête est tournée vers le spectateur, l'épée est dégainée. Une cape écarlate achève l'impression d'action imminente.

Une icône byzantine du XV^e s. conservée au Vatican en présente une image plus réservée. En dépit des ailes déployées et de l'épée tirée de son fourreau, la figure exagérément allongée est beaucoup moins décidée et belliqueuse. C'est là le signe patent de la décadence de la peinture byzantine de la dernière époque.

Au contraire, nous retrouvons sur la petite icône de l'archange Michel qu'on voit au musée de Rybinsk, XVI^e s. (peut-être une oeuvre de l'école de Rostov), tout le feu nécessaire, et même de l'arrogance.[17] Les ailes ont perdu toute mesure, la figure est toute en courbes. Cette oeuvre annonce l'art des maîtres Stroganov. Elle témoigne de la vivacité de la vieille tradition.

Le XIII^e siècle prélude à l'époque des Paléologues. La peinture donne lieu à un événement à peu près unique dans l'art byzantin, à Mileševa et à Sopoćani.

Ici, nous voyons l'archange Gabriel vêtu d'une ample cape,[18] telle une statue de marbre. Une main sur la poi-

---

13 В. Лазарев, *op. cit. t.* I, p. 143. La même composition plus maniérée dans une icône du monastère de Cathérine au Sinaï: O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London, 1970, fig. 208.

14 L'ange Gabriel dans l'Annonciation de Daphni est représenté avec des ailes aussi larges. La figure rappelle les émaux cloisonnés; G. Larezoni, *La Pala d'oro di San Marco*, Milan, 1965, figure de roi Solomon tab. 27.

15 *Памятники византийской литературы IX—XIV в*, M. 1969, p. 376, Стихира на архангела Михаила. Trad. par Аверинцев.

16 В. Машнина, *Архангел Михаил*, Ленинград 1969, tab. 1.

17 Н. Розанова, *Ростово-Суздальская живопись* XII—XVI вв., M. 1970, tab. 43.

18 В. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, tab. 7, 32.

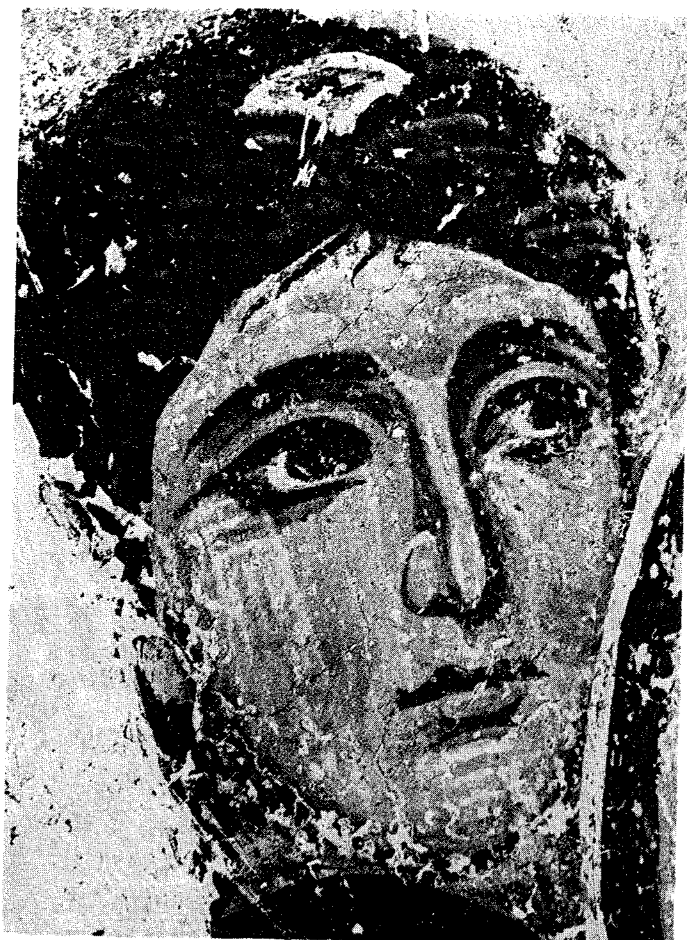


Fig. 5. Ange, Mileševa, XIIIe s.

trine, il tend l'autre à Marie. Dans la Dormition de la Vierge[19] les anges rangés de part et d'autre de la moribonde suivent attentivement ce qui se passe sous leurs yeux... Un regard comme on n'eu avait vu nulle part.

A Mileševa, on possède une peinture un peu plus ancienne des Saintes femmes au tombeau.[20] La première chose qui nous frappe est l'ange tout de blanc habillé qui est assis sur le cercueil. Deux femmes sont à ses côtés, et à ses pieds, se trouvent les guerriers endormis. L'ange désigne le tombeau d'un geste impératif. Son visage exprime un calme olympien ainsi que la conscience de sa haute dignité.

Mais c'est la tête d'un autre ange[21] représentée dans le narthex de l'église qui nous intéresse surtout. Celui-là regarde attentivement devant lui. Les yeux agrandis indiquent la volonté de s'affirmer. Il n'est plus l'exécutant de la volonté divine, il ose se prononcer à titre personnel. Par rapport aux anges byzantins, la difféerence n'est pas grande, mais suffisante pour faire date. Le peintre serbe n'était pas loin de devancer Giotto.

Il est significatif que le même type se rencontre dans l'ange du Musée Russe que l'on désigne sous le nom de »Chevelure d'or« (ainsi que Gabriel de l'Annonciation d'Oustioug, à la Galerie Trétiakov[22]). Le prototype immédiat pourrait être l'ange qui se trouve à la gauche de l'empereur Nicéphore, dans le Manuscrit de 1078 de la Bibliothèque nationale de Paris.[23] Mais l'enluminure byzantine est loin d'avoir autant de force et d'énergie. Chez l'Ange aux cheveux d'or, la chevelure brun clair s'entremêle de fils d'or qui accrochent aussitôt le regard. Sur ce point, l'ange russe se rapproche de celui de Mileševa, mise à part l'expression de lassitude et de tristesse. A noter encore l'hypertrophie un peu naïve des yeux, nettement plus grands que les modèles byzantins, et toujours cette expression typique de douleur. Un type que la peinture du XIVe s. n'a pas voulu imiter.

L'époque des Paléologues apporte peu de nouveau dans la figure de l'ange. Les mosaïques et les fresques de Kariye Djami, à Constantinople, le confirment avec éloquence. Ici l'ange en mosaïque auprès de la Vierge Marie est certes bon par la tonalité, mais la solution n'apporte rien de neuf.[24] L'ange de la fresque du Jugement Dernier est peint avec la plus grande finesse et le plus grand soin, mais il ne comporte rien d'angélique.[25] Enfin, seule la demi-figure de l'archange Michel anticipe sur le type qui sera exprimé plus tard dans l'archange du Musée Benaki d'Athènes.[26] On note sur le visage des signes très nets de diminution, le modelé est mou, les proportions sont lourdes et inertes. Tous ces personnages trahissent l'influence de l'Occident et l'oubli des vieilles traditions.

Considérons maintenant l'ange Gabriel de l'Annonciation des fresques de St-Théodore-Stratilate, à Novgorod. Nous ne savons rien de ses origines; cette peinture est généralement attribuée à des élèves ou des adeptes de Théophane le Grec. Les anges de ce dernier sont toutefois d'une toute autre facture. Au reste, cette fresque diffère également du reste de la décoration, en particulier des prophètes qui reprennent les motifs de Théophane de l'église de la Transfiguration du Sauveur.[27]

Bref, on ne rencontre plus nulle part un messager angélique aussi bien découplé qu'à l'église Saint-Théodore Stratilate. L'archange s'incline de l'avant pour saluer la Vierge, toute la dynamique du personnage est là. Sur la

19 *Ibidem*, tab. 32.

20 С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, tab. II.

21 *Ibidem*, tab. 45.

22 В. Антонова, Н. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, М. 1965, tab. 19.

23 D. Talbot Rice, M. Hirmer, *op. cit.* I, tab. XXIII.

24 A. Grabar, T. Velmans, *Mosaici e affreschi nella Kariye-Djami ad Istambul*, Milano 1965, tab. 12.

25 A. Grabar, T. Velmans, *op. cit.*, tab. 39.

26 L. Heiser, *op. cit.*, tab, XX; *The Kariye-Djami*, Princeton, 1971, t. IV. S. der Nersessian, tab. 8.

27 В. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, М. 1973, tab. 331, 306.

Fig. 6. Ange »Chevelure d'or«, icône du Musée Russe à Leningrad, XIIIe s.





Fig. 7.
Archange Gabriel, fresque de l'Annonciation de l'église de Théodore Stratilate à Novgorod, fin du XIVe s.

manche, qui est une large tache de couleur, jouent des reflets sombres. La figure se décompose en ses parties constituantes. A l'emmanchure correspond la grande aile. Le tout est en harmonie avec le reste de la fresque. Un rythme musical naît de la façon dont est traitée la cape. Le personnage de Marie vêtue d'un chîton est symétrique.

Un autre Gabriel, peint sur le mur d'entrée de l'église de Volotovo à Novgorod, ne nous intrigue pas moins, si l'on convient de l'attribuer également à un élève de Théophane.[28] La tête est menue, le personnage largement enveloppé dans la pèlerine. Il tient à la main gauche un grand disque où se reflète le monde.

Encore un Gabriel, cette fois-ci sur l'icône de l'Annonciation du monastère de la Trinité-Saint-Serge (Galerie Trétiakov), est une oeuvre russe du XIVe s. imprégnée de l'esprit de la Renaissance des Paléologues.[29] Cette composition s'inspire des modèles byzantins (fresques de Mistra). Le personnage bondit sur la scène, habilement placé symétriquement à la figure inclinée de la Vierge.

J'ai nommé là trois anges remarquables de la peinture russe du XIVe s. Chacun d'eux est traité avec une grande diversité de costumes et de gestes. Tout ceci indique que les peintres russes s'écartent résolument des types canoniques.

En Russie, c'est l'époque de Théophane le Grec, dont l'influence est inévitable sur les maîtres locaux. Qu'on n'oublie pas l'aveu d'Epiphane le Sage, selon lequel de très nombreux peintres d'icônes russes se mettent à son école.

Théophane s'était vu confier l'exécution des anges de l'église de la Transfiguration de Novgorod, ainsi que celle de l'archange Gabriel pour l'iconostase de la cathédrale de l'Annonciation au Kremlin de Moscou.

A Novgorod, son travail aboutit à l'étonnante Trinité de l'église de la Transfiguration. Curieusement, seul l'ange du milieu est peint avec de puissantes ailes déployées, ce qui lui donne la primauté sur les deux autres, qui se contentent d'assister au repas.[30]

Mais les anges qui cernent la voûte centrale produisent une impression encore plus forte. Les personnages de Théophane rappellent par leur rigueur le Christ Pantocrator de la coupole.[31] Les chevelures sont opulentes, les yeux largement ouverts; Théophane, d'un seul trait de pinceau, plaque des *toroki* autour de la tête, succession de lignes courbes indiquant que le personnage est àl'écoute. Les reflets de la lumière, jouant sur le vêtement sombre, sont posés avec rapidité et aisance. La manière de l'exécution atteste la plus grande intensité créative. Les commanditaires russes étaient un peu étonnés devant cette expression de sévérité impitoyable et de force virile.

Ce style va se modifier notablement lorsque Théophane arrive à Moscou. Ici son travail consistera à peindre les icônes de l'iconostase de la cathédrale de l'Annonciation. Le travail s'est accompli en 1405, en collaboration avec Prokhor de Gorodets et Andreï Rublev. Nous n'avons rien de précis sur la façon dont Théophane conçoit l'archange Michel. Représenté vêtu d'une cape écarlate, il se détache assez nettement de la gamme relativement modérée des autres figures de l'iconostase.

En revanche, il est certain que l'archange Gabriel est l'oeuvre du Grec.[32] La différence, par rapport au style adopté avec tant de brio à Novgorod, est manifeste. Gabriel n'a plus rien de belliqueux, il est devenu l'intercesseur soumis des pécheurs d'ici-bas. La tête inclinée devant le trône du Seigneur le dit assez. Il est difficile de caractériser le coloris, mais ce qu'on peut en deviner par suite des endommagements est une monochromie. Figure d'un vert très sombre, presque noire, le reste tirant vers l'ocre rougeâtre.

Il suffit d'examiner ce Gabriel de près pour reconnaître dans le doux modelé une oeuvre fort différente de celle de Rublev. Les reflets posés sur le front, le nez et sous les yeux donnent du volume au visage. L'ange semble enveloppé d'une brume transparente, d'où émergent ses traits.

28 M. Алпатов, *Фрески церкви Успения на Волотовом поле*, M. 1977, tab. 7.

29 M. Алпатов, *Древнерусская живопись*, M. 1974, tab. 9.

30 M. Алпатов, *Феофан Грек*, M. 1979, tab. 71.

31 *Ibidem*, 37.

32 *Ibidem*, tab. 138.

Fig. 8. Ange, symbole de Matthieu, miniature de l'Evangéliaire Khitrovo, Moscou, Bibliothèque Lénine, fin du XIVe s.





Fig. 9. Theophane le Grec, icône de l'iconostase de la cathédrale de l'Annonciation de Moscou, 1405



Fig. 10. Andrei Rublev, ange du Jugement Dernier, fresque de la cathédrale dédiée à la Dormition à Vladimir, 1408

Le personnage est livré à un monde intérieur. Au grand étonnement des Russes, cela lui confère une extrême vivacité.

Toutefois, la tête est dessinée au compas. A Moscou, Théophane a dû renoncer à ses chevelures en désordre. La forme parfaitement ronde de la tête n'est pas loin du symbole, ce qui est une nouveauté. L'ange est traité en silhouette, sa tête s'approche du cercle que préconise Andrei Rublev. Nous ne savons pas comment s'est effectué le rapprochement entre les deux maîtres.

En passant maintenant aux anges de Rublev, nous devons souligner que ce thème a joué un rôle prépondérant dans son oeuvre. Ni à Byzance, ni en Russie, personne ne l'a dépassé sur ce terrain. Rublev eût parfaitement mérité ce surnom *d'Angelico* que les Italiens donnèrent à la même époque à Fra Giovanni de Fiesole. Nous pouvons parler à son sujet d'une véritable »angélocratie« mise en oeuvre dans la peinture.

Sur la miniature de l'Evangéliaire Khitrovo (Moscou, Bibliothèque Lénine), c'est d'abord le symbole de l'évangéliste Matthieu.[33] Il s'agit probablement d'une oeuvre de jeunesse. Bien qu'exécuté à Moscou, l'ange rappelle singulièrement la fresque de Saint-Théodore Stratilate de Novgorod. Ce trait de parenté accuse la maturation progressive de l'école russe. Ici et là, le vêtement traduit le mouvement du personnage, parfaitement sensible.

Cette miniature concentrerait, pour ainsi dire, les caractéristiques les plus typiques de l'ange tel qu'on le conçoit à ce moment. Il s'agit d'une créature très proche de la divinité, de la perfection idéale. L'ange ne se mêle pas des affaires humaines et s'il ressemble à Gabriel, nous ne voyons entre ses mains que l'évangile.

Tous les éléments du personnage sont harmonisés. Il porte un chiton bleu et une cape mauve. Le même bleu se retrouve dans les plumes extrêmes des ailes. On ne voit du rouge vif que sur la tranche du livre. Par sa tonalité, l'ange de Khitrovo rappellerait celui qui s'incline devant la Vierge Marie à Kariye Djami, encore que là-bas, ce soit une harmonie de gris qui prévale. Ici, le bleu du chiton est opposé au mauve de la cape. C'est la même sonorité de tons que dans les dernières oeuvres du maître de la Trinité. A Kariye Djami, il n'y a pas d'aussi nette opposition entre le corps et le vêtement, ni cette ligne mouvante qui en désigne la charpente. La main tombe sans contrainte, on aperçoit chaque ligne de la silhouette du corps. La cape qui flotte autour du corps met en valeur l'ampleur du pas.

Le cercle dans lequel s'inscrit le personnage est conçu comme un signe d'éternité significatif. L'aile, la tête, le livre, le bord inférieur de la cape et les pieds sont à une distance à peu près identique de l'encadrement. Il n'est pas impossible que cet encadrement ait son origine dans les formes rondes de la décoration des vases, ce qu'on appelle les *kilik*. Ce cercle est la clé de l'image, il met en valeur le personnage central. Inversement, il le sépare de l'entourage. Le personnage existe de par lui-même, indépendamment du reste, l'ange est suspendu dans le vide, il ne se rattache à rien d'autre, le faisant pour ainsi dire exister hors du temps et hors de l'espace.

Les fresques du Jugement Dernier exécutées en 1408 à la cathédrale de la Dormition de Vladimir en collaboration avec Daniel le Noir sont le deuxième monument qui va permettre à Andrei Rublev de donner libre cours à sa prédilection pour les anges. Ici, le peintre eut à exécuter deux anges sonnant les trompettes. L'ange dont la trompette est dirigée vers le bas[34] est tout particulièrement remarquable. Sur son visage joue le demi-sourire si recherché des maîtres du gothique.

Les personnages les plus expressifs demeurent cependant les anges qu'on aperçoit derrière les apôtres assis. Il faut bien comprendre la conception de ce Jugement Dernier pour saisir ce que signifient ces visages angéliques. Dans cette scène, Rublev peint des êtres qui espèrent la clémence du Juge. Cette attente illuminée s'exprime parfaitement dans l'apôtre Pierre conduisant au Paradis les justes[35]. A travers ces visages de pécheurs, de justes et de saints, nous voyons transparaître la légende ne figurant ni dans le texte ni dans les dogmes, mais qu'on doit considérer comme l'émanation de l'époque héroïque de la bataille de Koulikovo. En conséquence, les anges de Rublev acquièrent des expressions de bonté et d'humilité extrêmes, ils semblent s'être éveillés enfin, ils regardent et voient des tas de choses que l'art antérieur n'avait pas exprimé. Il y a là des faces réservées, d'autres chagrinées, mais toutes ne seront interprétées correctement que dans l'attente de la clémence. Il est certain qu'en exécutant les visages de la cathédrale de la Dormition, Rublev songeait aux fresques voisines de Saint-Démétrius. Est-il possible qu'il fût resté indifférent

---

33 М. Алпатов, *Андрей Рублев*, М. 1972, des. 19.

34 *Ibidem*, d. 28, 29.

35 *Ibidem*, p. 58.



Fig. 11. Andrei Rublev, Archange Gabriel, icone de la Déisis de Zvénigorod, Moscou, Gall. Tretiakov, comm. du XV[e] *s.*

Fig. 12. Archange Michel, de la Déisis de la cathédrale de Vissotzky, Moscou, Gall. Tretiakov, fin du XIV[e] *s.*



à tant de beauté majeure et d'intelligence? Néanmoins, les visages de Saint-Démétrius exprimaient le reproche, leur regard suscitaient un sentiment de culpabilité. C'étaient des grands yeux exprimant la vigilance. Les longs nez conféraient un certain type à la forme des visages. De puissants reflets en soulignaient la qualité charnelle. Ils promenaient un regard compréhensif sur les péchés d'ici-bas, dont les lettrés de Byzance savaient l'interpréter en ces termes: »Alors le malin infernal sifflera dans son grand courroux ainsi qu'un serpent sauvage, et il se jettera sur tous et chacun, mais en lieu premier sur les saints hommes, comme ses pires ennemis. Et il décochera à tous, impitoyablement, ses flèches embusquées«. Nous trouvons ces paroles dans l'Hymne du Jugement Dernier de Roman le Melode.[36]

Chez Rublev, c'est la recherche d'un tout autre idéal. Les faces angéliques produisent une impression de plus grande lumière et de naïveté. Elles sont jeunes, elles n'ont pas dénombré chez les humains tant de choses affligeantes et pénibles. Mais cette naïveté est rachetée par quelques autres traits qu'il faut ranger à leur actif. Ces anges-là sont parfaitement purs, innocents et immaculés. Nous ne dirons pas que leurs yeux sont fermés à la tristesse, mais c'est la sincérité qu'ils expriment avant tout. Le nez a perdu sa rectitude, les lèvres sont d'un enfant, les joues s'arrondissent. Les cheveux soulignent la rondeur de la tête. Le cercle retrouve sa signification spéciale. Un cercle qu'on ne verra pas dans la vie, mais dont l'ange possède la signification mythique et, donc, la plausibilité. Tous ces anges attendent quelque chose, l'espèrent et y croient fermement. Ils comptent bien voir de leurs propres yeux la clémence même de Dieu.

En 1387—1395, fut offret au monastère Vyssotski de Serpoukhov une serie d'icônes de Constantinople.[37] Les icônes qui existent toujours, ressemblement au premier coup d'oeil aux icônes russes. Il s'agit pourtant d'un travail byzantin, exécuté spécialement à l'intention des commanditaires russes. Ce ne sont certes pas des oeuvres d'art exprimant une certaine vision du monde, mais des pièces de circonstance, adaptées au goût du client. L'archange Michel y montre un visage brun, des yeux ombreux, un artifice technique leur donne une apparence de profondeur. Tout ici est d'un naturalisme excessif.

Avec l'archange Gabriel qu'Andrei Rublev exécute pour la Déisis de Zvénigorod, nous sommes en face de quelque chose de fort différent. L'icône est traversée par un souffle unique, telle est la première impression que l'on ressent. Par rapport à la miniature précédente, l'oeuvre de Rublev donne l'impression d'être traitée à plat. Cependant, cela n'enlève rien à la valeur de la peinture, car le visage en acquiert une singulière spiritualité.

Les traits expriment le sérieux et la concentration. Le dessin du cheveu est cerné d'une ligne circulaire soulignée par le cercle identique que fait sur la tête le bord du fichu. Ce cercle idéal nous l'avions déjà vu dans l'Evangéliaire Khitrovo. Cette fois, il est encore plus marqué et ceci, dans la composition de la face même.[38]

Rublev confère aux yeux une douceur extraordinaire, il en précise les cils et la pupille. Le sourcil n'est pas proéminent, il est indiqué d'une seule ligne, parfaitement juste. Le nez est long et mince. Les lèvres sont dessinées avec soin et amour. Là encore pas de relief. Il n'est jusqu'au dessin des boucles de cet ange, qui n'obéisse à la même recherche du cercle. Au total, c'est un visage énigmatique, mais d'une douceur attentive sans égale.

L'écart de style entre ces deux oeuvres est évidemment le fruit de la réflexion approfondie de Rublev. Dans la compétition qui oppose les maîtres russes à leurs fameux

---

36 H. Hunger, *op. cit.*, p. 103.

37 В. Антонова, Н. Мнева, *op. cit.*, t. I, p. 375; В. Лазарев, *Новые памятники византийской живописи XIV века*, Византийский временник, t. IV (1951), p. 122.

38 Les indications sur le cercle, *L'Homme et ses symboles*, Carl G. Jung, Paris 1964, chap. »Les symboles du cercle«, p. 241.



Fig. 13. Ecole de Rublev, Archange Michel dans l'église dédiée á la Trinité à la Lavra de la Trinité, XVe s.

confrères de Byzance, les premiers l'emportent indéniablement. La pensée et la sensibilité de Rublev dépassent en finesse les possibilités de l'auteur de l'ange Vyssotski. L'ange de Roubliov baigne dans un univers singulier et énigmatique d'une l'oeuvre véritablement inspirée.

La même impression prévaut dans la Trinité d'Andrei Rublev. Cette fois nous avons affaire à trois anges assis à la table du repas en une pose apparentée, têtes inclinées. La posture de chaque personnage exprime des sentiments que nous ne saurions définir autrement qu'énigmatiques. Leur précision est incroyable. Il suffirait d'une modification minime pour briser le charme qui provient de ces visages mélancoliques.

Mais on connaît aussi des Trinités byzantines. L'une d'elles se trouve à Athènes,[39] une autre au Musée de l'Ermitage.[40] Toutefois les peintres ont ajouté les personnages d'Abraham et de Sarrah, ce qui les a portés à adopter une composition horizontale. Dès lors la scène prend une allure solennelle, il s'agit d'un récit biblique où l'on ne songe plus à créer une atmosphère.

En ce qui concerne l'école de Rublev, nous nous tiendrons ici à l'archange Gabriel de l'église de la Trinité, de la Laure de la Trinité-Saint-Serge. On est fortement impressionné par l'extrême élégance de la figure angélique, qui communique un mouvement extraordinaire au personnage arrêté. Le vêtement ne fait que renforcer cette impression. Le genou en relief est l'unique élément qui rompt l'harmonie.

Si l'on compare cette oeuvre à l'icône de l'Archange Michel de Kachine (actuellement au Musée Russe), banalement exécutée par un peintre de la province, le manque de mouvement saute aux yeux. Le personnage est inerte, on ne lui voit aucun élan. La figure semble plate. Le rouge de la cape et le noir du chiton font un grossier contraste. C'est un type que l'on rencontre fréquemment sur les iconostases russes.

Les dernieres oeuvres éclatantes de cette école sont les créations de Denis et du Maître du Kremlin.

Dans la sacristie du monastère de Théraponte, maître Denis peint un Saint Jean-Baptiste veneré par plusieurs figures vêtues de blanc.[41] Ce sont des anges qui s'inclinent en des poses de prière. La couleur blanche est le signe de leurs âmes immaculées. Le peintre obtient un effet aérien

Fig. 14. Archange Michel de Kachine, Leningrad, Musée Russe, vers 1500



---

[39] М. Хадзидакис, *Иконы из Балканах*, София—Белград, 1967, p. 77—78.

[40] *Искусство Византии в собраниях СССР*, t. 3, des. 964.

[41] И. Данилова, *Фрески Ферапонтова монастыря*, М. 1970, d. 109.

Fig. 15.
Ange qui enroule le ciel, icône de l'Apocalypse, Moscou, la Cathédrale de la Dormition, vers 1500



Fig. 16.
Ange qui enroule le ciel, fresque de Kariye Djami, vers 1325

Fig. 15.
Ange qui enroule le ciel, icône de l'Apocalypse, Moscou, la Cathédrale de la Dormition, vers 1500



Fig. 16.
Ange qui enroule le ciel, fresque de Kariye Djami, vers 1325



Fig. 17. Maître de Castellano, Nativité, le visage de l'ange de l'Annonciation, déb. du XVe s.

exceptionnel. Le blanc de l'habit se découpe sur fond bleu. La scène baigne littéralement dans la lumière qui émane de cette fresque. L'archange et les saints personnages sont indistinctement vêtus de blanc.

L'Apocalypse est une icône exécuté par le maître du Kremlin pour la cathédrale de l'Assomption.[42] Le sujet en est connu: l'armée des anges descend sur la terre pour secourir les hommes et intercéder en leur faveur. En ce sens, la différence est sensible d'avec les gravures qu'exécute au même moment Dürer. Dans son icône, le maître anonyme confère à ses anges la dignité immatérielle qui faisait la gloire de la Trinité de Rublev.

L'ange qui enroule le ciel est remarquable de dynamisme. Son vol peut se comparer à celui de l'oiseau. Sa cape rouge a l'éclat de la foudre céleste. Les menus plis de son vêtement se distinguent à peine.

Cent ans auparavant apparaîssaient à Constantinople les fresques de Kariye Djami. Dans la scène du Jugement Dernier, on y trouvait la même figure de l'ange en vol.[43] Là aussi, le peintre s'attachait à mettre en valeur l'envolée. Les jambes sont nues, les ailes largement déployées. L'ange évolue la face tournée vers le spectateur. Les plis du vêtement forment un motif fouillé. Mais le coloris manque de puissance. La fresque le cède notablement à l'icône moscovite.

En Occident, les anges n'ont jamais joué le rôle qu'ils eurent en Orient. La statuaire gothique conférait à ses personnages le même sourire tantôt narquois, tantôt mystérieux. Les anges de la première Renaissance italienne, surtout dans les Annonciations, restaient proches du type byzantin. Et voici que nous voyons chez Giotto des anges qui abandonnent peu à peu leur mystère pour des traits bien vivants. Ceux-là portent une simple camisole, privée des larges manches. Le costume est simple, le jeu des plis réduit au minimum. Les anges de Duccio ont toute la majesté requise, mais eux aussi se distinguent des modèles byzantins. Chez Simone Martini le visage de l'ange de l'Annonciation est certes digne, mais blême et maladif. Quant aux Annonciations de Fra Angelico, elles se transforment en nouvelles où les anges entrent silencieusement et paisiblement sous le toit de la Madonne.

Enfin, tous les obstacles paraissent tomber dans les toiles des maîtres italiens. Avec la même netteté, c'est le tableau de la réalité. Un pas en avant énorme est accompli par rapport aux Annonciations byzantines.[44] Simultanément, la coutume médiévale est menacée: le regard de l'ange sort du tableau, il se pose sur le spectateur, un vigoureux clair-obscur l'arrache au mur. Désormais, il n'a plus la faculté de demeurer dans l'espace pictural que les Byzantins savaient si bien ménager grâce à l'artifice de la perspective renversée. Et même lorsque le peintre exécute un visage charmant, ce visage-là n'a plus rien d'altier.

C'est dire que depuis l'époque de l'ange Dynamis de Nicée, le modèle byzantin a connu de profonds changements historiques. Les anges, ces créatures bonnes, charitables, modestes, indulgentes et compatissantes, auxquelles le courroux et la méchanceté étaient généralement inconnus, quels étaient les moyens aptes à incarner leurs qualités dans les arts? En évoluant, l'art byzantin a fait évoluer l'esprit même du thème angélique. Au début, le mythe des esprits invisibles et mystérieux trouva sa place dans les arts laïques. Par la suite, le personnage tomba dans la banalité. Lié tout d'abord au réalisme antique, il gagna progressivement en spiritualité, acquit une beauté mystérieuse pour retomber finalement, au XVIIIe siècle, au domaine laïc. Mais en perdant sa teneur, le rebus restait sans solution.

L.Heiser aperçoit un exemple d'ange alliant la beauté corporelle à la sagesse de l'esprit dans la scène de l'Ascension à l'église des Saints-Apôtres de Peć, 1220.[45] Pour notre part, nous ne saurions voir dans ces personnages routiniers, peints sans art, autre chose que la tradition byzantine réduite à l'absurde à force d'être répétée. Et notre choix n'est tombé ici que sur les oeuvres de peintres anonymes du moyen âge, qui les ont exécutées à la façon d'un Phidias recréant dans sa sculpture tous les mythes grecs.

Avec les personnages d'Andrei Rublev qui représentent les sommets de la peinture angélique, les traits du surréel sont tempérés d'humain. Mais l'époque où les anges sont possibles se termine au milieu du XVIe s., lorsque le Concile des Cent chefs recommande aux peintres d'imiter la Trinité de Rublev. Certes, les anges ne quittent ni les consciences ni les icônes. Mais en gros, il ne s'agit plus que d'imitations du passé. Les anges quittent l'art. Il n'est pas d'imagination qui puisse leur restituer l'importance précédente.

Si donc nous laissons de côté les conséquences désastreuses de cette peinture d'imitation et ne considérons maintenant que la Trinité de Simon Ouchakov, au Musée Russe, nous nous trouvons en face d'une simple imitation, manquant complètement de toute création véritable, qu' elle seule donne de la valeur à une oeuvre d'art.[46] Il n'y a ni pensée, ni sentiment noble, il ne reste que les procédés techniques.

La même chose concerne l'Archange Michel, un autre ouvrage de Simon Ouchakov, conservé celui-là à la Galerie Trétiakov et qui n'a plus rien de commun avec les arts de Russie.[47] Dans l'Archange Michel à cheval de la collection P. Korine, on trouve par contraste un éclat et un coloris purement folklorique.[48] L'écarlate dans lequel baigne le

[42] М. В. Алпатов, *Памятник древнерусской живописи конца XV века*, М. 1964.

[43] A. Grabar, T. Velmans, *op. cit.*, p. 39.

[44] A. A. Carettini, *Lettura de l'Annunciazione*, Torino 1979, p. 70.

[45] L. Heiser, *op. cit.*, p. 254, tab. 29.

[46] Н. Сычев, *Новое произведение С. Ушакова в Гос. Русском Музее, Материалы по русскому искусству*, t. I, Л. 1928, p. 78.

[47] М. Алпатов, *Древнерусская иконопись*, М. 1974, tab. 198.

[48] *Ibidem*, tab. 197. Une belle version — l'icône de l'Archange Michel dans la collection Sekulić à Belgrade.

personnage lui confère une beauté piquante qui ferait songer à la chanson populaire.

Il est donc surprenant de voir apparaître en 1870 une oeuvre comme *L'Ange fixé* de Leskov. Ce récit envoûtant qui retrace le destin d'une icône possède l'arôme authentique de l'ancien temps. Avec ce poème, Leskov se démarque totalement de la peinture de Vroubel, ce peintre par ailleurs si remarquable. Car l'Ange et le Prophète, ce crayon que Vroubel exécuta en 1905 était une audace. Et s'il puisait son inspiration aux origines de l'art russe, le peintre moderne des années 1900 la gâchait irrémédiablement. A la différence de Vroubel, Leskov parvient intuitivement à replacer ses personnages dans l'atmosphère caractéristique d'un amour sacré pour les arts anciens. On y trouve notamment la description du personnage mystérieux de Michel. Remettons-nous en donc à ce qu'écrit ce grand écrivain russe pour couronner un essai dans lequel nous avons essayé de découvrir l'archétype de l'ange dans les arts du passé.

»Tu regardes l'Ange ... et c'est la joie. En vérité cet ange-là ne se prêtait pas à la description. Il avait le visage, tiens, je le revois comme si je l'avais sous les yeux, le plus divin que l'on puisse imaginer, et si familier; un regard si doux; des lobes d'oreille bien cernés, ce qui veut dire qu'il a l'ouïe universelle et parfaite; le vêtement flambe, la chasuble est pailletée d'or, la cuirasse emplumée, les épaules sanglées; sur le sein, la face de l'enfant Emmanuel; dans la dextre il tient la croix, dans la senestre l'épée flamboyante: une merveille, une merveille! ... La blonde chevelure boucle sur le chef, elle se love joliment sur la nuque, tu en distingues chaque cheveu. Et les ailes, énormes et blanches comme neige, sur un fond d'azur clair, et chaque plume qui vient à sa place, et dans chaque brin de la plume chaque barbe! Tu n'as qu'à regarder ces ailes, et ta peur disparaît: tu murmures une prière, tu diviens le silence même et la paix s'installe dans ton âme. Voilà ce que c'était que cette icône.«

(Trad. de A. Korvovsky)

Deux notes à propos du Mandylion

Nicole Thierry

Un récent article paru dans cette Revue fait état de la représentation du Mandylion dans les églises byzantines et géorgiennes et de sa valeur fonctionnelle[1]; il nous a paru utile d'apporter quelques compléments, notamment sur l'apparition du sujet dans les programmes d'église.

I. Le Mandylion en Cappadoce

On connait quatre représentations du Mandylion en Cappadoce, situées dans trois églises de Göreme et datant des environs du milieu du XIe siècle. Dans trois cas le Mandylion se rattache au diaconicon, dans un cas à la prothèse.

Karanlık kilise

Il s'agit d'une des trois *Eglises à colonnes de Göreme* datées du XIe siècle par Jerphanion, cette attribution ayant été confirmée par d'autres recherches. Les peintures sont aisément rattachables à l'art aristocratique de Constantinople malgré l'inégalité de leur exécution[2].

Dans cette église, le Mandylion était peint dans le diaconicon, sur la paroi, la conque étant ornée du portrait en buste du prophète Abraham (fig. 1). Celui-ci tient le rouleau et bénit, figuré en tant que patriarche[3]. Plus bas, la Sainte Face est à peu près détruite, on identifie encore quelques fragments de la chevelure et du nimbe crucigère; le tissu en forme de serviette était orné de bandes latérales et des disques brodés parsemaient le champ central comme sur les deux exemples suivants (fig. 3, 5). Au-dessus du bord supérieur, on voit encore I͞C X͞C au centre, et, plus haut, quelques unes des lettres lues par Jerphanion: TO ΑΓΗΟΝ ΜΑΝΔΗΝ, pour τὸ ἅγιον μανδήλιον [4]. Le terme employé, ΜΑΝΔΗΝ est intéressant car il est proche du mot arabe: *mandil*=serviette, suaire (ceci malgré la perte du d). Ainsi est vérifiée l'étymologie proposée par A. Grabar pour le mot Mandylion[5]. L'orthographe du peintre de Karanlık kilise est caractéristique de la région et la persistance du mot arabe, bien qu'adultéré, fait partie de son provincialisme. Elle nous prouve encore que le mot grec n'était pas d'usage courant au XIe siècle.

Fig. 1. Göreme, Karanlık kilise, diaconicon, Abraham et le Mandylion



Chapelle 21 de Göreme[6]

Il s'agit d'une de ces petites églises de caractère provincial voire populaire. Elle est en croix libre et pourvue d'une seule abside; c'est donc une niche creusée dans la paroi sud du sanctuaire qui tenait lieu de diaconicon; le Mandylion est peint au-dessus d'elle. On aperçoit la Sainte Face par la fenêtre sud de l'iconostase (fig. 2); curieusement, Jerphanion ne l'avait pas identifiée et cite un buste du Christ. L'image est relativement conservée, bien que le visage du Christ ait été détruit (fig. 3); on note que la tête est représentée avec le cou, ce qui est le fait des premières images[7]. La serviette est ornée latéralement de bandes décoratives et de franges; la bande centrale porte un ornement dérivé de l'écriture coufique, ce qui donne à l'objet l'aspect d'une étoffe arabe. Cependant, cet ornement est très répandu en Cappadoce, tant sur les vêtements que sur les boucliers, les premiers exemples datés se trouvant à Ste-Barbe de Soğanlı (1021, ou plutôt 1006)[8], et son usage se rencontre ailleurs dans l'Empire au cours du XIe siècle. Autour du nimbe crucigère, le champ est orné de cinq disques fleuronnés. Tel qu'il se présente, ce Mandylion est très voisin de celui du manuscrit géorgien d'Alaverdi daté de 1054 qu'André Grabar

---

1 Tania Velmans, *L'église de Khé en Géorgie*, Zograph, 10 (1979) 71—82 (les pages 74—78).

2 G. De Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925—1942, I, p. 377—473; II, p. 421—24; Ann Epstein, *Rock-cut chapels in Göreme valley, Cappadocia: the Yılanlı group and the column churches*, Cahiers Archéologiques XXIV (1975), p. 115—35; N. Thierry, *L'art monumental byzantin en Asie mineure du XIe au XIVe siècles*, DOP 29 (1975), p. 87—90 (dans Variorum reprints 1977, ch. VII); Id., *Une iconographie inédite de la Cène*, Rev. des Et. Byz. 33 (1975), p. 177—85 (reprints, ch. X). On ne peut souscrire aux attributions de M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, p. 56—66, qui ne reposent que sur des comparaisons stylistiques, elles-mêmes discutables. Encore A. W. Epstein, CA (1980—81), p. 27—45.

3 Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 399.

4 cf. n. 3; même lecture par H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig 1908, p. 216; sur notre diapositive, dont est tirée notre fig. 1, l'orthographe est assurée.

5 A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin, dossier archéologique*, Paris 1957, p. 21 et note 1 (le mot *Mandylion* n'est employé par les historiens qu'au XIe s. mais se trouve déjà dans *Digénis Akritas*).

6 Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 474—78.

7 A. Grabar, *L'Iconoclasme*, p. 19—21, fig. 67, 68; cf. infra pour l'icone du Sinai.

8 Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 307—32, fig. 101.

rattachait à une tradition iconographique née à Edesse même[9]. On note évidemment ici la maladresse de la composition, son asymétrie ayant amené le peintre à écrire IC XC sur un côté.

Saklı kilise (Göreme 2a)[10]

Cette église de décoration provinciale est cependant de meilleure venue que la précédente. Elle est à nef transversale, la paroi orientale s'ouvrant par trois arcades sur des absides de taille inégale. Le Mandylion est figuré deux fois: au nord, sur la niche qui précède la prophèse, et au-dessus de l'entrée du diaconicon (fig. 4). Là, il encadré par la Vierge de l'Annonciation et par le prophète Isaïe qui la désigne, tenant le rouleau qui portait le texte connu: »*Une Vierge deviendra enceinte*« (7, 14).

Ce Mandylion sud est le mieux conservé. Le visage du Christ est conforme aux portraits de l'époque, expressif, dessiné à grands traits avec quelques rehauts blancs sur le nez et le bord supérieur de la bouche, là où s'accroche la lumière. Le nimbe crucigère est directement encadré par les bandes d'ornement de la serviette, IC XC étant marqués dans les angles supérieurs (fig. 5). Latéralement les deux champs décoratifs sont semés de disques ocre-rouge et blancs, ces derniers étant ornés de fleurons hâtivement dessinés. Les bords de la serviette sont frangés. Le Mandylion nord est plus petit et très abimé.

Toutes ces images de Mandylion conservées en Cappadoce sont contemporaines des environs du milieu du XI[e] siècle. On a dit que les décorations provinciales comme celles de l'Eglise 21 de Göreme copiaient les peintures des *Eglises à colonnes*[11]. Nous pensons qu'il s'agit tout aussi bien de variantes contemporaines des mêmes programmes et des mêmes répertoires, ce qui n'empêche nullement les emprunts occasionnels. Au XI[e] siècle la province est très peuplée, relativement riche et les fondations nombreuses. La qualité des décorations dépendait des moyens des donateurs, communautés religieuses plus ou moins fortunées, groupes de villageois, propriétaires fonciers, fonctionnaires civils ou militaires. A Karanlık kilise nous avons identifié un *entalmatikos*, c'est à dire un envoyé de mission du Patriarche[12]; ainsi sont expliqués les caractères constantinopolitains des peintures de cette église qui conserve cependant des éléments provinciaux, notamment la Déisis dans la conque absidale et pour les inscriptions, l'orthographe et la syntaxe habituelles à la Cappadoce[13]. La question se pose du rattachement du Mandylion à l'inspiration constantinopolitaine ou à l'inspiration micrasiatique.

Nous sommes ramenés ainsi à l'importance du culte du Mandylion dans la capitale depuis le retour triomphal de la Sainte Face d'Edesse à Constantinople en 944, son anniversaire de 945 ayant été marqué par une homélie inspirée ou écrite par Constantin VII[14]. Le retentissement de ce retour fut extrême si l'on en juge sur les récits des chroniqueurs[15]; pour l'Empire, le Mandylion marquait les victoires de la reconquête orientale; pour l'Eglise, il objectivait la réalité de l'Incarnation et renforçait l'argumentation iconodoule. La célèbre icone du Sinaï qui montre le roi



Fig. 2. Göreme, Chapelle 21, vue vers l'abside



Fig. 3. Chapelle 23, le Mandylion au-dessus de la niche sud

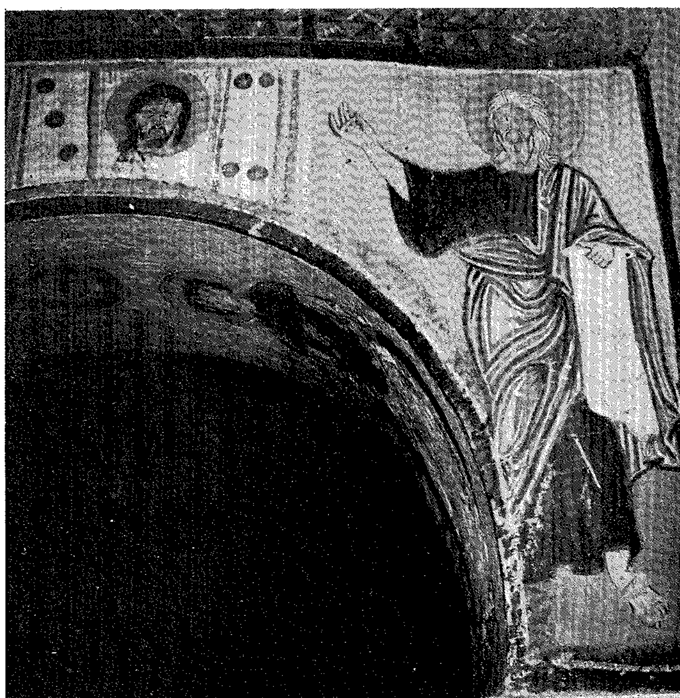


Fig. 4. Göreme, Saklı kilise, arcade devant le diaconicon, le Mandylion et le prophète Isaïe

---

9 A. Grabar, *L'Iconoclasme*, p. 20—21, fig. 68.

10 M. Ş. Ipşiroglu, S. Eyuboglu, P. Moraux, *Saklı kilise*, Istanbul 1958; M. Restle, *op. cit.* n. 2, fig. 21—44. G. P. Schiemenz, *Felskapellen im Göreme-Tal*, Deutsches Arch. Inst. Abt. Ist., 30 (1980) p. 311, pl. 115.

11 Ann Epstein, *op. cit.*, n. 2.

12 N. Thierry, *L'art monumental byzantin*, n. 2, p. 89 fig. 19.

13 Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 397, 426—28.

14 E. von Dobschütz, *Christusbilder, Untersuchungen zur Christtlichen Legende*, Leipzig 1899, II, p. 38 sq, 127—29, 160.

15 Cedrenus, éd. Bonn, II, p. 319; Zonaras, éd, Bonn, III. Biblio. p. 515, dans E. de Muralt *Essai de chronographie byzantine*, St-Pétersbourg 1855, Amsterdam, 1963, I. Illustration dans le *Skylitzès de Madrid*, f. 131 a. Sources arabes dans R. Duval, *Histoire d'Edesse*, Paris, 1892, Amsterdam, 1975, p. 268.



Fig. 5. Saklı kilise, le Mandylion

Abgar sous les traits de Constantin VII est liée sans doute aux cérémonies de 944 et 945[16]. Le culte de la relique fut encore vivifié par la prise à Emèse en 968 d'une réplique de la Sainte Face, la Sainte Brique d'Emèse[17]. Quant au texte de 945, il fut repris par Simon Métaphraste et dès le XI^e siècle par la littérature hagiographique puis liturgique[18].

C'est à cette même époque, c'est à dire lorsqu'il passe dans la liturgie, que le Mandylion est attesté dans les programmes cappadociens de Göreme. La constance de l'image dans le diaconicon, ou a son entrée, nous indique qu'il s'agit là de la situation primitive. Elle nous indique encore son indépendance par rapport à l'image absidale de la Déisis, cette composition caractéristique des programmes cappadociens et géorgiens étant d'une permanence sans rapport avec la représentation du Mandylion qui ne s'ajoute au programme du sanctuaire que secondairement et de façon sporadique[19]. Cette apparition relativement tardive du thème est en faveur de son origine liturgique et par conséquent constantinopolitaine. Cependant, on peut évoquer une origine d'ordre iconographique, venue d'Edesse où le culte de la relique remontait au VI^e siècle[20]. On sait qu'au XI^e siècle, l'uniformisation de l'art byzantin était étendue à tout l'Empire mais que les programmes cappadociens avaient cependant conservé quelques particularités. Il est difficile d'affirmer que le Mandylion étaient de celles-la bien que tous ces exemples cappadociens, l'usage du mot arabe déformé à Karanlık kilise et l'extension ultérieure du sujet en Géorgie témoignent de la vitalité d'une tradition orientale du culte de la relique[21]. On peut encore penser que, venu de Constantinople, le thème a trouvé dans les provinces d'Asie un terrain favorable, y réveillant les anciennes traditions. Sa popularité, attestée par la double représentation de Saklı kilise, n'en resta pas moins éphémère et localisée au Göreme du XI^e siècle.

II. L'image d'Ouranos sous le Christ en Gloire, au Latmos

Dans l'abside de la Grotte du Pantocrator du Latmos, on a décrit jadis par erreur l'image du Mandylion[22], et la rectification, déjà ancienne, reste insuffisamment connue. Christa Ihm-Belting a identifié, en effet, sous les pieds du Christ en Gloire le dieu Ouranos qui tend un voile éployé figurant le ciel[23].

Les peintures de cette grotte, découvertes et étudiées par Wiegand et Wulff, ont été attribuées par ce dernier au VII^e siècle ou au début du VIII^e, ce qui nous parait justifié. Depuis, deux bonnes photographies de Jeannine Le Brun ont été publiées par M. Restle[24]. Lors de notre passage, en 1969, nous avons constaté que les peintures avaient été



Fig. 6. Latmos, Grotte du Pantocrator, schéma du décor absidal



Fig. 7. Grotte du Pantocrator, visage d'Ouranos

---

16 K. Weitzmann, *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The icons*, Princeton 1976, p. 94—98,pl. XXXVII; Id., *The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos*, Cahiers Archéologiques XI (1960), p. 163—84. Les ressemblances signalées entre le portrait d'Abgar et celui de Constantin VII sur ses monnaies et sur l'ivoire de Moscou sont tout à fait convaincantes.

17 Cedrenus, p. 364. Cf. Mandylion et Keramion, dans A. Grabar *L'Iconoclasme*, fig. 67, p. 20.

18 Cf. K. Weitzmann, n. 16; Dobschütz, *op. cit.*, II, p. 60—61 (Ménée du 16 août), p. 107 (Canon du Mandylion), cf. T. Velmas, *op. cit.*, n. 1, p. 75.

19 T. Velmans, *op. cit.*, p. 76—77 rattachait entre elles les deux images.

20 A. Grabar, *L'Iconoclasme*, p. 330; Dobschütz, I, p. 146.

21 Aux exemples cités par T. Velmans, ajoutons celui d'Adiš, XI^e s., le Mandylion étant au-dessus de la porte d'entrée, N. Thierry, *Notes d'un voyage archéologique en Haute-Svanétie*, Bedi Kartlisa XXXVII (1979), p. 133—79 (fig. 23, p. 172—73).

22 Th. Wiegand, *Milet, Der Latmos*, Berlin 1913, p. 89—91; étude iconographique et stylistique de O. Wulff p. 191—202 (p. 90 et 192, les auteurs parlent seulement de *face du Christ*, *Antlitz*, et pensaient plutot à un suaire).

23 C. Ihm, *Die Programme der Christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, p. 190 (le voyage de l'auteur est de 1957).

24 M. Restle, *op. cit.*, n. 2, fig. 542—43; l'auteur avance la datation du IX^e s. sans raison valable, p. 78—80. Les photographies sont de 1965.

endommagées depuis les précédents visiteurs, notamment, les protomes qui cantonnaient la mandorle ont été détruits. Ce qui reste de l'ensemble justifie cependant quelques remarques que nous donnerons ailleurs, ne rappelant ici que le détail considéré. Sur le schéma de O. Wulff (fig. 6), il nous semble qu'on a trop tenu compte de l'identification faite avec le Mandylion. Aujourd'hui, on distingue encore bien les grandes courbes supérieures du voile et les pans latéraux; par contre, ce qui reste de la tête (fig. 7) apparait plus comme la partie haute d'un buste que comme un masque.

Les exemples paléochrétiens du sujet aident à comprendre cette image antique. Ils sont nombreux sur les sarcophages, le Christ trônant au-dessus du firmament tendu par Ouranos comme un voile; suivant les cas, Jésus pose l'un des pieds sur le voile ou la tête (fig. 8)[25]. Le dieu du ciel est représenté en buste, les mains relevées sur le côté, tenant la draperie; le plus souvent barbu et âgé comme sur le sarcophage de Junius Bassus, il est parfois jeune et imberbe. Il s'agit d'une représentation triomphale venue de l'iconographie impériale et destinée à marquer la domination du souverain[26]. Au Latmos il n'est plus possible de dire comment le vieillard qui personnifiait le ciel tenait le voile. Il semble cependant que le peintre a voulu en faire également une figure d'atlante soutenant la Gloire lumineuse.

Deux points méritent d'être notés. En premier lieu, on voit comment cette référence à l'Antiquité au delà de la tradition paléochrétienne témoigne de la culture des moines du Sinaï et d'Arabie heureuse qui vinrent se fixer dans le Latmos au cours de la première moitié du VII^e^ siècle[27]. L'analyse de cette oeuvre monumentale en fournit d'autres preuves malgré son état de dégradation.

En second lieu, cette représentation triomphale du Christ, en Dieu Souverain, maitre du Cosmos, tout en étant conforme à la tradition antique, corespondait également à la topographie chrétienne de l'époque. Dans le Cosmas Indicopleustès, il est bien précisé, en effet, que le Christ est dans son ciel, au-dessus du ciel astral[28]. Exaltation de Dieu et conception scientifique du monde relevaient alors de la même pensée.



Fig. Rome, sarcophage de Junius Bassus, mort en 359, le Christ tronant au-dessus d'Ouranos (DACL, fig. 1063)

[25] *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, à Astre, I, 2, col. 3030—32, fig. 1062—64; à France, pour deux exemples, V, 2, col. 2494, fig. 4727.

[26] A. Grabar, *Christian Iconography. A study of its origins*, Princeton 1968, p. 43, fig. 109—111.

[27] Th. Wiegand, *op. cit.*, n. 22, p. 178—79.

[28] Cosmas Indicopleustès, *Topographie chrétienne*, éd. W. Wolska-Conus, Paris 1968, I, p. 538—40, 546, 556—67 (avec la miniature du livre IV, 15 b).

Етапе изградње Ђурђевих Ступова у Будимљи

Милка Чанак-Медић

Међу рашким црквама из XIII века, повезаним у једну скупину многим заједничким обележјима, посебно место заузимају Ђурђеви Ступови у Будимљи — код данашњег Ивангграда — због особене схеме основе и необичних појединости.

Зна се да је ова мала једнобродна црква са куполом — при којој је било седиште будимљанске епископије — постојала у време Стефана Првослава, сина великога жупана Тихомира, нешто пре 1220. године, на основу података о оснивању епископије и натписа над гробом ктитора који гласи: **мрииа ·ѕ· д[ь]нь престави се рабь Б[о]жи Стефань жоупань Прьвославь, синь великаго [ж8пана Тих]омира, с[и]новаць светого Симеѡна Немане и хтиторь места сего, сеже и гробь его ѥ[с]ть** (сл. 1). Тај натпис је, истина, исписан у време поновног живописања унутрашњости цркве, изгледа у XVI веку, али је вероватно поновио текст старијег натписа са истога места.[1]

Нема сумње да је при овој цркви било седиште епископије, јер се зна да је будимљански епископ столовао **вь дом8 светаго великаго страстотрпца Христова Георгїа**,[2] а и ктиторство Стефана Првослава потврђују многи писани извори.[3]

Будимљанску епископију основао је 1219. године архиепископ Сава,[4] а њен епископ Теофил поменут је 1252. године.[5] Подаци о каснијим будимљанским епископима, на жалост, веома су оскудни; гдекад су н дени као учесници црквених сабора, али друге обл њихове делатности нису забележили историјски изв тако да историја будимљанске цркве није довољно зната. Остају, стога, као могући ослонци у размишљ о етапама изградње Светог Ђорђа у Будимљи, под до којих се могло доћи подробнијим испитивањем весних техничких појединости на грађевини.

Према оном што досада знамо, готово све епис пије, основане или потврђене 1219. године, имале седиште уз неку старију, вероватно одраније угле, цркву.[6] То је, пре свега, случај са рашком епископи чије је седиште остало при цркви светог Петра у Ра Црква на Превлаци у Боки Которској — седиште з ске епископије, Богородичина црква у Стону при ко је столовао хумски епископ и Свети Никола у Курш лији — катедрала топличких епископа, постојале су 1219. године. Знамо, поред тога, да је катедрална цр у Хвосну подигнута на темељима старије цркве, уз к је, изгледа, и раније постојала епископија, а новија траживања у Бањи Прибојској и у Ариљу показују се уз њихове цркве налазе остаци старијих грађевин Велика Спасова црква — при којој су столовали пр српски архиепископи — изгледа да је, такође, подигну на месту порушене старије цркве.[8] Знамо, дакле, да у извесним од побројаних црквених средишта пост

---

[1] У збирци натписа Љ. Стојановића (*Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, бр. 10) натпис из Ђурђевих Ступова код Будимље уврштен је у збирку из око „1220. године". Запис је, иначе, већ раније објавио Љ. Ковачевић (*Неколико питања о Стефану Немањи*, Глас СКС LVIII [37], 54). Стојановићево датовање је усвојио и Милоје Васић (*Жича и Лазарица, Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928, 49), иако је пре њега Г. Мије тачно уочио да би натпис могао бити из XVI или XVII века (G. Millet, *L'ancien art serbe*, Paris 1919, 164 sq.). Натпис је тачно датован и код Ђ. Бошковића [*О једном рељефу са натписом са Ђурђевих Ступова у Будимљу*, Зборник Народног музеја VIII, споменица Ђ. Мано-Зисија (Београд 1975), 415]. Д. Н. Анастасијевић, *Споменици из старих цркава неиздани или с погрешкама издани*, Богословље VI (Београд 1931) 72. Од времена када је први пут забележен натпис је на неколико места оштећен, cf. сл. 1.

[2] Љ. Стојановић, *Записи и натписи*, I, 1029.

[3] да „Прьвославь сьзда црьковь светаго Георгїа ѿ два стльпа оу Боудимли" наведено је у родословима из XVI и XVII века и у свим млађим летописима, cf. Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, СКА, књ. XVI (Београд, Ср. Карловци 1927), 20 sq., 448, 465, 487, 522, 559.

[4] Жичка повеља и један рукопис из 1453. године, cf. Šafarik, *Památky dřevniho pismnietvi Jihoslovanův*, Prag 1873, 54.

[5] Види белешку 2.

[6] Већ је Василије Марковић претпоставио да би неки манастира, при којима су биле епископије, могао бити из време пре Немање (*Православно монаштво и манастири у средњевеков Србији*, Сремски Карловци 1920, 45).

[7] Податке о ранохришћанским остацима у Хвосну објав је Војислав Кораћ; указао је на могућност да је при тој црк било седиште епископије у Хвосну поменуто приликом обно охридске архиепископије, почетком XI века (*Студеница Хв стланска*, Филозофски факултет у Београду и Институт за истори уметности, Монографије 4, Београд 1976, 81—91, 128). Исхо археолошких истраживања Бање Прибојске тек су сада у штамп Мирјана Шакота ми је љубазно дала податке о њима, на чему ј се још једном захваљујем. У Бањи су нађени зидови старији средњовековних цркава, али природа зграда којима су припада није могла бити утврђена. Значај тих ранијих конструкција насл ђује се по великим, добро обрађеним каменим квадерима, секу дарно коришћеним у зидовима Светог Николе. У Ариљу су о кривени делови једне импозантне конструкције од великих, добр обрађених блокова сиге, која је старија од задужбине крал Драгутина.

[8] Cf. М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *Жич* Београд 1969 (убудуће само Ђ. Бошковић, *Жича*), цртеж осно на стр. 62.

Сл. 1. Натпис на јужном зиду западног травеја, изнад гроба ктитора



Сл. 2.
Ђурђеви Стубови у Будимљи, поглед са југозападне стране

јале старије активне цркве, а ако то није био случај, онда су свакако била посреди култна места чија су светилишта одржавана без прекида.[9]

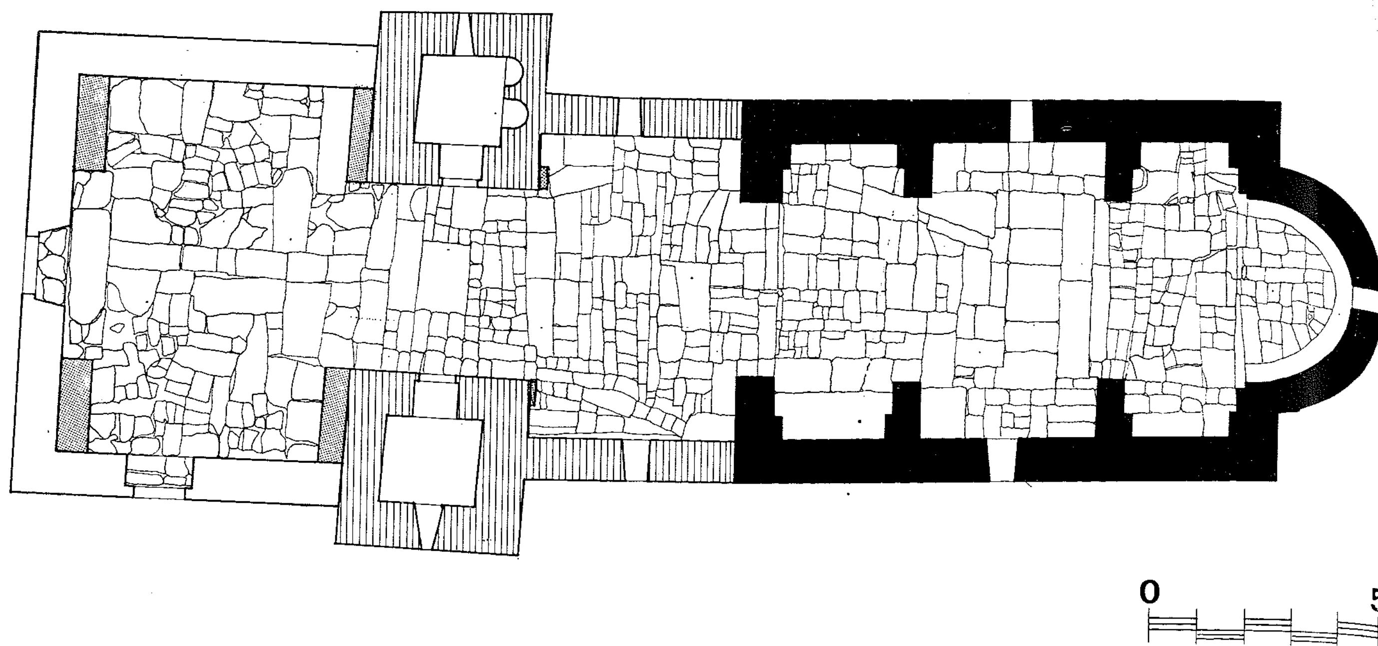
Црква светог Ђорђа у Будимљи — називана чешће Ђурђеви Ступови — проучавана је у више махова, а њена историја и анализа просторнога склопа ушле су у све опште прегледе српске средњовековне архитектуре.[10] Претходни истраживачи су уочили неколике фазе у њеном развоју, јер је очигледно да је припрата са кулама дозидана и да је уместо две куле на западној страни доцније изграђена постојећа средишна. Лако се могло, даље, утврдити да је некадашњи зид између наоса и припрате порушен и да је накнадно дозидана на западној страни друга припрата (сл. 2 и 3). Преовладало је мишљење да је црква саграђена за време жупана Првослава, пре краја друге деценије XIII века, и да је убрзо после тога уследила изградња нартекса са кулама, док би спољна припрата потицала, или са краја XIV, или из XVIII столећа.[11] Војислав Ђурић међутим,

---

[9] О организацији и улози црквених средишта доста је писано. О раним облицима хришћанске управе и улози епископија cf. Đ. Stričević, *Uvod u ispitivanja unutrašnjosti romejskog limesa u Iliriku*, Limes u Jugoslaviji I, Beograd 1961, 181 sq., а о приликама у Рашкој у средњем веку К. Јиречек, *Историја Срба* I, прев. Ј. Радонић, Београд 1923, 75—98; С. Ћирковић, *Православна црква у средњовековној српској држави*, Српска православна црква 1219—1969, Споменица о 750-годишњици аутокефалности, Београд 1969, 35—51.

[10] Cf. G. Millet, *op. cit.*, 164, 165; idem, *Étude sur les églises de Rascie*, *L'art byzantin chez les Slaves* I, Paris 1930, 159; М. Васић, *op. cit.*, 49 sq.; А. Дероко, *На светим водама Лима*, Гласник СНД, 11 (Скопље 1932), 123—125; Ђ. Бошковић, *Извештај о стању задужбине Луке Ћеловића*, Београд 1934, 105; idem, *Рад на проучавању и конзервисању средњевековних споменика*, Годишњак СКА 42 (1933), 293; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1953, 59, сл. 128; Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, друго издање, Београд 1962, 281, n. 34; В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 50; В. Корађ, *Црна Гора у доба Немањића*, *Архитектура* у *Историја Црне Горе*, књ. II, Титоград 1970, 148—151.

[11] Г. Мије је био мишљења да је спољна припрата подигнута током друге четвртине XIV века на основу лика на живопису уз који је стајала сигнатура која више не постоји (оу)рошь младь к(раль) (*Etude sur les églises de Rascie*, 166). В. Петковић сматра



Сл. 3.
Основа са обележеним фазама ірађења

био је мишљења, да би изградњу старе припрате са звоницима, требало довести у везу са оснивањем епископије у Будимљи 1219. године, па би, по њему, главни део цркве већ постојао у то време.[12]

У новије време поново је расправљано о хронологији грађења Ђурђевих Ступова код Иванграда. Проучавајући цркву светог Петра у Бијелом Пољу, Д. Нагорни се дотакао и оближњег Светога Ђорђа за који претпоставља да је подигнут у време великога жупана Тихомира, док би из времена Првослава била само припрата са кулама.[13] Да би црква могла бити старија од времена жупана Стефана Првослáва претпоставља и Ђурђе Бошковић у једној својој недавној расправи.[14] Он је ту наговестио могућност да је првобитан храм могао саградити, три до четири деценије пре Првослава, известан Грдеша — можда жупан и позната историјска личност из XII века — поменут у натпису на плочи са краја XII века, уграђеној у западни зид друге припрате.[15] Прецизнији закључци о хронологији грађења Ђурђевих Ступова — према мишљењу досадашњих истраживача — нису могући без подробнијих археолошких испитивања споменика. Изгледа, међутим, да сви подаци видни на лицу цркве нису искоришћени и да се на основу њих може извршити ближе хронолошко рашчлањавање њених просторних облика. Могуће је, најзад, посредством тих података наслутити првобитни изглед, а тиме наћи и поузданије ослонце за датовање главнога дела храма и доıрађених простора.

Начин грађења главног дела цркве другачији је од начина грађења дозидане припрате и кула. Оба дела грађена су од наизменичних редова сиге и сивкастог чврстог кречњака (сл. 4),[16] али у старијем делу један ред блокова сиге уграђен је између слојева од по два, три и четири реда блокова кречњака, док су припрата и доњи део бочних кула грађени наизменично од једног реда сиге и једног реда блокова кречњака (сл. 5). Да припрата и наос цркве нису подигнути у исто време види се и по усправној разделној међи између та два дела грађевине. Међутим, у горњем делу су припрата и јужни и северни зид међусобно конструктивно повезани (сл. 6),[17] а поједини су слојеви — било од сиге или кречњака — продужени из припрате у истом распореду у зид наоса.[18] Иста је структура зида на горњем источном делу и у поткровљу кубичнога постоља куполе, тако да је само средиште наоса грађено на исти начин као његов доњи део. Начин слагања два и више редова једне врсте блокова и једног реда друге грађе је старији и њиме су изведени доњи део наоса и доњи део олтарске апсиде. У поткуполном делу тај се опус готово усправно прекида негде близу углова кубичног постоља, а на око један метар испод поткровног венца сужава се и нестаје у висини лежишта лука горњег прозора. Распоред градива и начин извођења спољашности наговештава да је црква имала првобитно источни и западни део јужнога и севернога зида нижи, а средишни део тих дужих страна виши, и да је он био завршен троугаоним калканом.

Схема основе Светога Ђорђа је особена због прислоњених лукова који су у источном и западном травеју двојни, а у куполном делу имају облик попречних кратких сводова (сл. 3). Бочна постројења тако велике дубине нису случајна; она имају смисла ако се претпостави да је спољашњост цркве била рашчлањеног крстообразног облика са двостепеним кровом на броду цркве, као на оближњем Светом Петру у Бијелом Пољу, а на трансепту са крововима у висини горњег двосливног подужног крова. Купола на пресеку та два виша крова вероватно је првобитно изгледала другачије, јер има разлога да се верује да садашња припада другом периоду грађења.

Према фактури зида види се — као што је напред наведено — да је апсида првобитно била нижа.

да је спољашња припрата из XVIII века (*loc. cit.*), а М. Васић је био сасвим одређен претпостављајући да је из око 1780 (*op. cit.*, 50). У međувремену је Републички завод за заштиту споменика културе СР Црне Горе открио већу површину фресака у припрати, па се види да је тај живопис из XVII века; можда је рад будимљанског попа Страхиње који се 1606. године вратио у Будимље, cf. В. Петковић, *loc. cit.* Страхиња је могао боравити и радити у Будимљи до 1608. године, када је прешао у манастир Озрен, cf. С. Петковић, *Делаѿносѿ зоірафа ѿоѿа Сѿрахиње из Будимља*, Старине Црне Горе I, (Цетиње 1963), 126.

[12] В. J. Ђурић, *Соѿоћани*, изд. Српска књижевна задруга, Београд 1963, 41.

[13] D. Nagorni, *Die Kirche sv. Petar in Bijelo Polje, Ihre Stellung in der Geschichte der serbischen Architektur*, Miscellanea Byzantina Monacensia 23, München 1978, 226.

[14] Ђ. Бошковић, *О једном рељефу са наѿѿисом са Ђурђевих Сѿуѿова у Будимљу*, 409—415.

[15] Ibid., 415.

[16] Ђ. Бошковић је погрешно забележио да је црква у целини грађена сигом (*Архиѿекѿура средњеі века*, n. 34 на стр. 281). Истина на фасадама се незнатно међусобно разликује коришћена грађа, јер су у време рестаурације, изведене 1926. године, извлачене на спојевима камена испупчене малтерне траке — својствене иначе обради познијих барокних фасада — па је том приликом малтер делимично покрио и лице блокова. Слог градива је јаснији у унутрашњости, на местима где зидови нису омалтерисани (сл. 5).

[17] Ту појединост је тачно запазио Бошковић (*О једном рељефу са наѿѿисом са Ђурђевих Сѿуѿова у Будимљу*, 415).

[18] Северна фасада цркве неће бити узета у обзир у овоме расматрању, јер је њен већи део президан приликом недавних конзерваторских радова.

Сл. 4.
Јужна фасада. Сивим су обележени делови зидани сигом, црним урађени редови опека

Просторни облик првобитних Ђурђевих Ступова — који се да наслутити на основу слога градива и схеме основе — без тешкоћа се може у целини замислити благодарећи бројним сачуваним споменицима (сл. 7).

Схема основе Светог Ђорђа — три травеја међусобно одвојена двостепеним пиластрима — има сличности са неколиким споменицима у Приморју и његовом залеђу. Особеност основе Светог Ђорђа огледа се у облику пиластара који су, као што је речено, двостепени само у источном и западном травеју, а у средњем нису. На исти начин су рашчлањени носачи горње конструкције Светог Петра у Бијелом Пољу. Поред тога, дужина два крајња травеја — источног и западног — је иста у



Сл. 5.
Слог градива видан у унутрашњости јужне куле

оба храма; истина, то може бити случајно, јер је било уобичајено да распон бочних прислоњених лукова одговара дужини надгробног споменика, као код аркосолија. Средње поље је у обема црквама дуже у попречном правцу, али је разлика у ширини осетна; код Светог Петра се дужина према ширини односи као 1 : 4,5, а у Светом Ђорђу као 1 : 1,73. Из тога се види да је уместо куполице коју има Петрова црква на одговарајућем месту у Светом Ђорђу замишљена пространа купола за коју је уобличено поље готово правилне квадратне основе. По тој појединости и по облицима носача куполе, види се да Свети Ђорђе — иако инспирисан Петровом црквом — има развијенији и сложенији организам и да представља следећу фазу у развоју цркава овога типа. Схема основе Светог Ђорђа је, наиме, варијанта једнобродне цркве са три травеја, код које је средње поље већ постало квадратног облика. Тим својим обележјем Свети Ђорђе је најсличнији которском Светом Луки.[19] Поред тога, извесни делови ових цркава су веома сличних размера. То се, пре свега, односи на куполни део који је код обе грађевине истог распона. Готово им је исте дужине и источни травеј, док је западни нешто дужи у иванградској цркви. Ширине се, међутим разликују: Ђурђеви Ступови су шири за дебљину зида, тако, када се цртежи основе две цркве преклопе, изгледа као да је иванградском обухваћена црква светог Луке. Отуда је најбитнија разлика у схеми основе двеју цркава облик и дубина прислоњених лукова. Ако се, међутим, поред облика носача, упореде и њихове горње конструкције, уочава се осетнија разлика. Постаје очигледно да малена которска црква има боље смишљен однос горњег склопа према облику носача попречних и прислоњених лукова. Ту први степен, уз уздужни зид, носи прислоњени лук, а на други се ослања само попречни лук — носач куполе, док се у истом травеју Светога Ђорђа на унутрашњи степен ослањају два лука: други прислоњени и попреч-

[19] Ту сличност је већ раније запазио М. Васић, *op. cit.*, 49 sq.



Сл. 6.
Спој јужног зида наоса и припрате са разделном мећом у доњем делу

ни. Пошто су у Светом Луки пиластри двостепени и у средњем травеју, ту, такође, постоје прислоњени луци, сада знатно виши од лукова у крајњим пољима, што још није случај у Светом Петру у Бијелом Пољу,[20] али су приближно на исту висину подигнути попречни сводови у куполном делу Светога Ђорђа.

Горња конструкција Светога Луке има стилски напредније облике у односу на иванградску цркву: прислоњени и попречни луци — носачи куполе — преломљени су и знатно виши у темену. Постоји, међутим, необична техничка подударност у начину на који су засноване обе куполе: поље над којим је подигнута купола дуже је у попречном правцу за 20 cm (у Светом Ђорђу 3,65×3,85; у Светом Луки 3,62×3,82). Изнад једноставног равног венца основица куполе је, у обе цркве, нешто већег распона него подножје, а разлика у мерама делом је исправљена на тај начин што је у попречном правцу кружни зид куполе увучен свега 10, а у уздужном 25 cm. Због таквог поступка источни и западни делови обе куполе не леже само на попречним луцима, већ, делом, и на налеглим уздужним сводовима.

Сличност између Светог Луке и Светога Ђорђа види се и у општем изгледу спољашности и у начину слагања градива. Донедавно се мислило да је спољашност Светог Луке била нерашчлањена и сасвим једноставна, јер непосредно над једнобродним телом стоји ниска купола без тамбура. У току истраживања вршених крајем 1980. године, утврђено је, међутим, да је Свети Лука био споља крстообразног изгледа, односно да је имао уписани трансепт.[21] Слично као код Светог Ђорђа у Будимљи, и ту је накнадно повишен источни и западни крај северне и јужне фасаде, чиме су те дуже стране цркве споља изравнате, утапајући постоље куполе у ново лице јужног и северног зида. Светом Луки је и на други начин измењена спољашност. Првобитно градиво на лицу зида — сачувано на понеком месту — некад је страдало у пожару, па је готово у целини доњи измењено. Горње зоне остале су већим делом сачуване; на њима се види да је оригинално лице цркве било оживљено наизменично сложеним разнобојним каменом: један ред црвеног кречњака смењује се с неколико редова сивога камена. Разликовали су се и по висини: црвени је по правилу нижи. Разнобојност није била доследно спроведена; где је изостала, уграђивани су редови ниских блокова којима је као тракама испресецана спољашност. Исто дејство градива и његовог слога видно је и на спољашности у Светом Петру у Бијелом Пољу. Разнобојност, остварена различитим градивом, и грађење ниским, добро обрађеним блоковима посведочени су на спољашности олтарских апсида которске катедрале светог Трипуна, освећене јуна 1166. а започете можда већ 1124. године.[22] Ту је, такође, између редова црвеног кречњака уграђиван виши слој сивог камена.

Анализа схеме основе, просторног склопа и спољашности Светога Ђорђа у Будимљи и њему сродних споменика приближила нас је могућности да тачније одредимо његово место у развоју једнобродних крстообразних куполних цркава у српским областима. Могло би се закључити да Свети Ђорђе, по замисли основе и горње конструкције, стоји између Светог Петра у Бијелом Пољу и которског Светог Луке. За Светог Петра Јован Нешковић је тачно утврдио да је настала пре Мирослављевог времена,[23] што је Драган Нагорни потврдио уочивши да камени оквир портала са натписом кнеза Мирослава није могао стајати на западном зиду наоса, јер би покривао делом прозор у горњој зони, већ да је био уграђен у западни зид припрате, дограђене заједно са кулама у Мирослављево време. Цркву је датовао у крај XI или почетак XII века.[24] Време подизања Светога Луке зна се из натписа исклесаног на плочи уграђеној у западни зид цркве: саградили су је которски грађани Мавро Казафранка и његова жена Бона, 1195. године.[25] У великом временском раздобљу од сто, или нешто мање година између Светог Петра и Светога Луке — црква светог Ђорђа је хронолошки ближа которским црквама: по слогу градива Светом Трипуну, по неким другим појединостима Светом Луки. Од Светог Луке је вероватно старија, јер је њена горња конструкција и општим склопом и облицима лукова — носача куполе, архаичнија. Није, по свој прилици, могла настати после седме, или, најкасније, после осме деценије XII века.

Купола Светога Ђорђа у том најстаријем раздобљу, морала се разликовати од постојеће, јер се у тадашњи просторни облик могао уклопити само једноставнији и нижи кубичан или цилиндричан облик. У први мах се чини да кубичан облик — сличан облику кубелице Светог Петра — најприродније лежи изнад кратких попречних сводова Светога Ђорђа; не може се, међутим, искључити могућност да је купола била слична оној на Светом Луки, са којим Свети Ђорђе има извес-

---

[20] Истина, постоје високо подигнути луци у средњем травеју, у истом или сасвим сличном облику, на неколико ранороманичких цркава, као у Св. Микули, у Св. Бенедикту (Св. Еуфемији) у Сплиту и у цркви св. Петра у Дубровнику, датованим у XI век, cf. T. Marasović, *Prilog morfološkoj klasifikaciji ranosrednjovjekovne arhitekture u Dalmaciji*, у *Prilozi istraživanju starohrvatske arhitekture*, Split 1978, 68 sq.

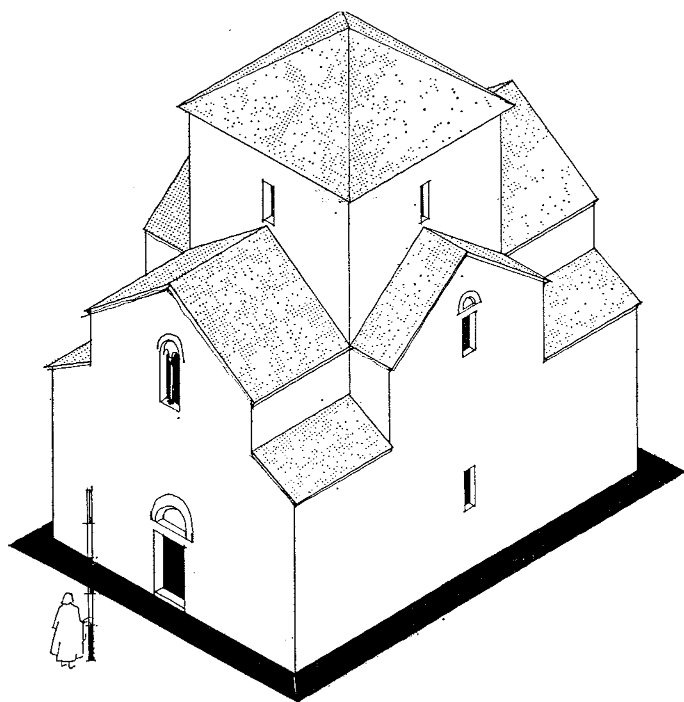
[21] Опширније о исходима истраживања архитектуре Св. Луке, које је извршила М. Чанак-Медић новембра 1980. године, биће речи другом приликом.

[22] Cf. M. Milošević, *Arhitektura romaničke bazilike iz 1166 godine i nastale promjene tokom vjekova*, 800 godina katedrale sv. Tripuna u Kotoru (1166—1966), Kotor, 24 sq; В. Кораћ, *Првобитна архитектонска концепција которске катедрале XII века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 3 (Нови Сад 1967), 17.

[23] J. Нешковић, *Конзерваторско-рестаураторски радови на цркви св Петра у Бијелом Пољу*, Годишњак завода за заштиту споменика културе I, (Цетиње 1963), 109 sq.

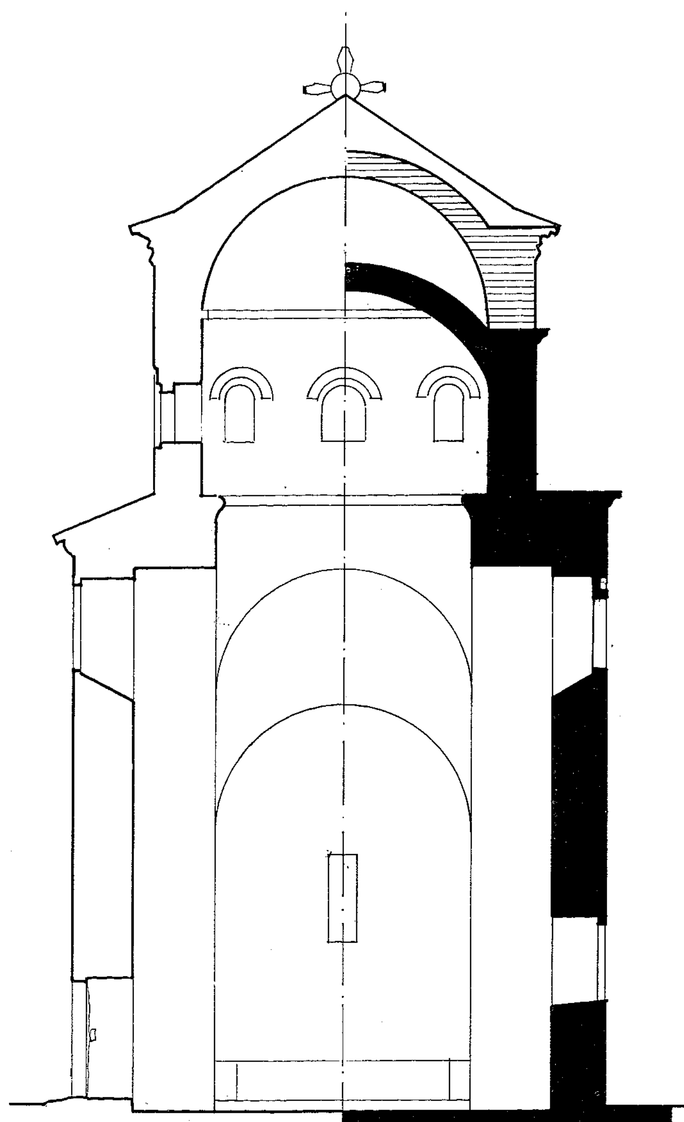
[24] D. Nagorni, *op. cit.*, 148 sqq., Abb., 230, 231, 258.

[25] В. Кораћ, *Црна Гора у доба Немањића*, *Архитектура* у *Историја Црне Горе II* (Цетиње 1970), 127, са старијом литературом.

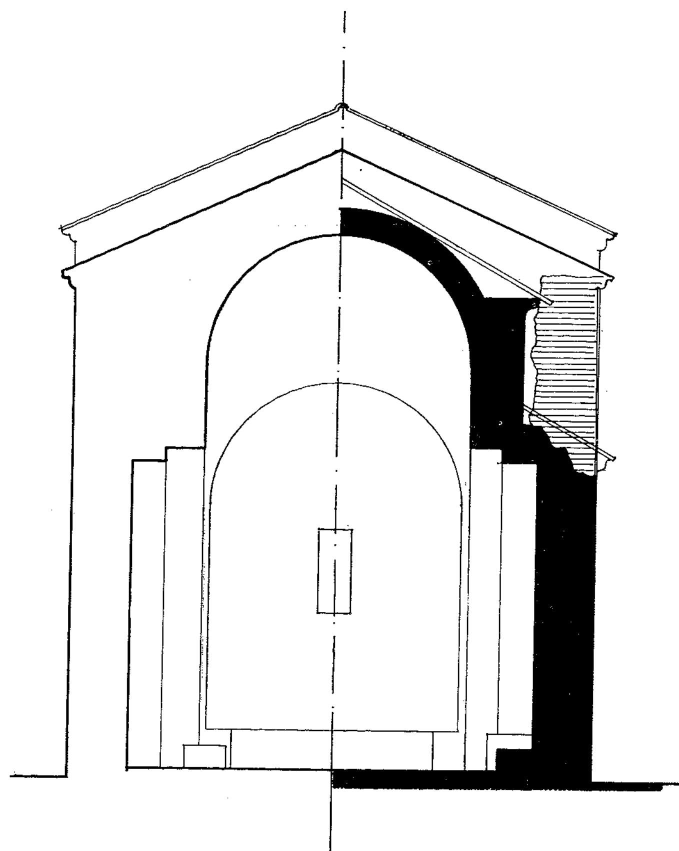


Сл. 7. Замишљени изглед првобитне крстолике цркве

Сл. 8. Попречни пресек кроз куполу са обележеним старијим делом и првобитном куполом









Сл. 9. Попречни пресек кроз источни травеј са реконструкцијом двостепеног подужног крова

них сличности. У том би случају било могуће да су најнижи делови постојеће куполе из најстаријег раздобља и да је прва порушена до висине од које је почињала кривина калоте; у Светоме Луки тај почетак је на 60 cm изнад венца у подножју.

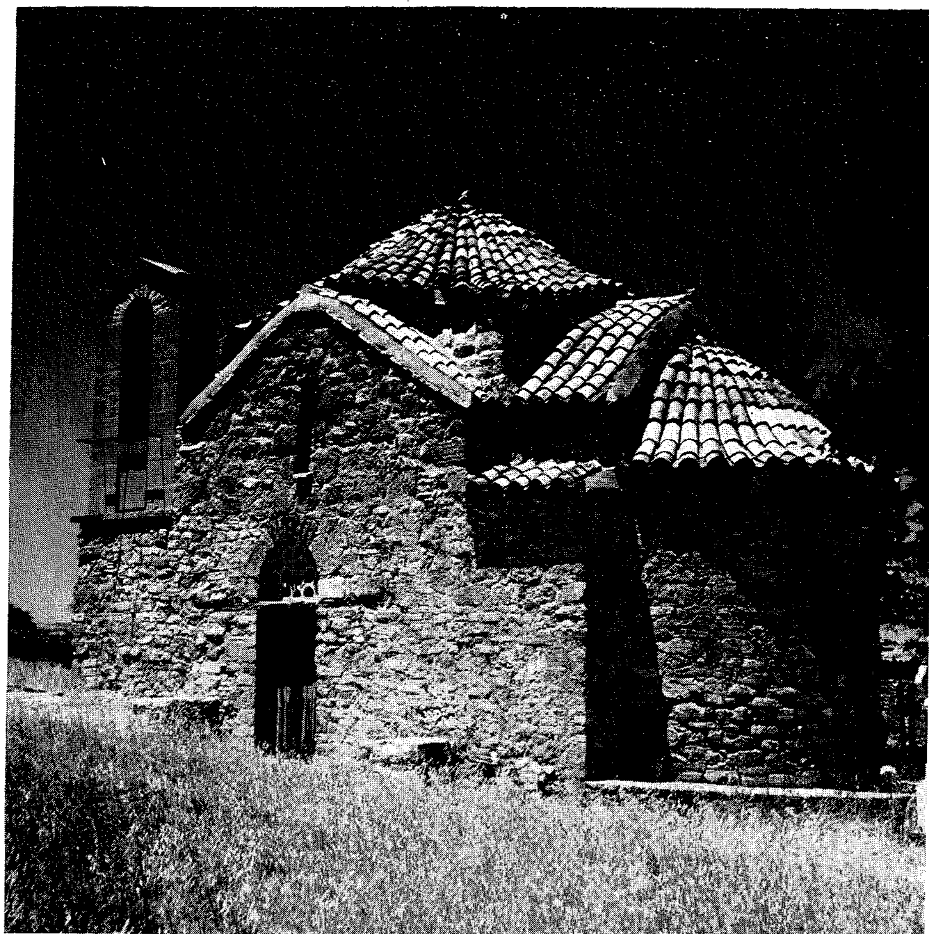
Тек ће будућа детаљна претраживања остатака првобитне горње конструкције омогућити да се тачно утврди облик првобитне куполе. За сада изгледа да је црква у то време имала ниску куполу, слепу, или са малим узаним прозорима, као и две разматране оближње цркве истих обележја (сл. 7, 8 и 9).

Облик куполе и крстообразни просторни склоп, утврђен на трима упоређиваним средњовековним грађевинама, нису били непознати не само на романичком него ни на византијском подручју, што посведочује истодобна црква светих Апостола у Перахорију на Кипру (сл. 10).[26]

Друга фаза грађења лако се препознаје и одваја од претходне. Њој свакако припадају припрата, бочне куле и горњи делови наоса и олтарске апсиде. Према начину слагања градива — наизменично један ред сиге и један ред блокова кречњака — потпуно подударном техници грађења колегијалне цркве свете Марије у Котору, из око 1220. године, ова се фаза грађења може чвршће везати за почетак или другу деценију XIII века. Могла би се довести у везу или са обичајем подизања два звоника на прочељу рашких цркава по угледу на которског светог Трипуна — што је остварено већ у Светом Ђор-

---

[26] Cf. A. H. S. Megaw — E. J. W. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its frescoes*, Dumbarton Oaks Papers 16 (1962).



*Сл. 10.
Перахорио, црква светих Апостола, XII век, југоисточна страна*

ђу у Расу, 1171. године — у ком случају би је требало ставити у почетак XIII века — или са проглашењем Будимље за седиште епископије, 1219. године.[27] Пошто је у овом периоду грађења образовано кубично постоље постојеће куполе, изгледа да је и она истовремено саграђена иако је друкчији слог градива на лицу тамбура, а употребљавана је опека, чега има још само у познијем средишном звонику. Тамбур је грађен само сигом што је могло бити последица потребе да се смањи оптерећење на доње постројење, а опека је могла преостати од куполе, па после доспети у зидове средишног звоника.

Потврде за претпоставку да је купола настала у другој фази грађења могу се наћи посредним путем. Доградњама у другом раздобљу сведена је спољашност наоса на једноставну једнобродну грађевину, а уобличено је и велико кубично постоље куполе, што сведочи о настојању да се просторни облик Ђурђевих Ступова приближи већ образованом рашком типу црквених грађевина. Нова купола би, природно, била неодвојив део истог градитељског програма. Сама купола, са своје стране, опет пружа основе да се друго раздобље грађења ближе одреди.

У зидове тамбура нове куполе уграђени су на неколико места водоравни редови опека. Опека је ту коришћена као украс и у линетама малих плитких ниша у поткровљу, где је њоме оперважен лук — преломљен у темену — којим су засвођене.[28] Облици прозора на тамбуру, осмоугаоност његове основе и украси у поткровљу наводе на мисао да је купола ивангрaдске цркве замишљена по угледу на куполу архиепископске цркве у Жичи. Основа тамбура Спасове цркве је осмоугаона, а његови прозори имају за један степен увучен унутарњи оквир као на Светом Ђорђу. Истина, недостаје им спољни узани венац, али су зато украси у поткровљу тамбура изгледа били веома блиски ивангрaдским. Знамо да је горњи део жичкога тамбура плод обнове из 1855. године,[29] али се са правом претпоставља да су неки делови постојећег завршног дела постојали иако нису приказани на цртежу из 1828. године.[30] Облици плитких ниша са тамбура ивангрaдске цркве могу се, наиме, на жичком препознати: на свакој страни тамбура постоје по две исте плитке нише са луцима преломљеним у темену, као у Ђурђевим Ступовима. Можда су оперважене истим танким венцем од опека постављеним преко екстрадоса и доцније покривене накнадним аркадама.

Постојећа купола Ђурђевих Ступова настала је несумњиво по угледу на куполу у архиепископском седишту у Жичи, а та околност сведочи да је грађење у другом раздобљу у Будимљи уследило после завршетка жичке цркве, 1219. године.

За размишљање о редоследу даљег грађења на Ђурђевим Ступовима код Ивангрaда, неопходно је утврдити првобитан облик бочних кула и однос њихових зидова према познијем средишном звонику. Мије и Дероко су први уочили да су два бочна одељења уз припрату била замишљена као куле,[31] а Бошковић је својим анализама допринео разлучивању појединих етапа у изградњи тог западног дела цркве. Он је приметио да су оригинални зидови бочних кула очувани само до висине од седам метара и да су од те висине бочни и средишни делови истовремено зидани.[32] На основу тачних мера и цртежа попречнога пресека кроз куле, види се да све првобитни зидови бочних кула завршавају на истој висини и да су правилно водоравно у унутрашњости завршени. По тим појединостима изгледало би као да су првобитни зидови били само до те висине изграђени. Постоји ипак један мали део изнад темена лука над улазом на спрат јужне куле који је истодобан, а прелази ту висину (сл. 11). Тај податак сведочи да су куле првобитно биле више. Када и зашто су делом порушене можемо само да нагађамо. Уследила је, свакако, промена концепције коју посведочује звоник изграђен између два раније замишљена бочна одељења. Изградња звоника и горњих делова бочних кула представљала би, према томе, трећу фазу у развоју Ђурђевих Ступова код Ивангрaда. На два места на зидовима доњих одељења бочних кула постојала су оштећења пре него што је започето грађење у трећем раздобљу. Врата за излаз на спрат јужне куле — данас зазидана — била су поправљана пре него што је зидан горњи део бочних кула. Од првобитног лука над вратима остао је био само јужни део а остали је засвођен небрижљиво старим сводарима, неправилно поређаним, па је тек преко тога зидано. Вероватно је због оштећења у исто време поправљано и спољно лице зида јужне куле градивом којим је зидан звоник у средишту.

На основу облика горњих бифора средишног звоника и начина зидања растеретног лука у подножју, можда је могуће одредити и трећи период грађења. Тај растеретни лук — уграђен у подножје источног и западног зида звоника, изнад полуобличастог свода — има интрадос образован од две косе, у темену спојене равни, односно он представља преломљени раван лук са надвишеним теменом (сл. 12). Иста техничка појединост постоји на Радосављевој кули у Студеници, по-

[27] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, loc. cit.

[28] Јовану Нешковићу се чинило да постоји сличност између тог украса и слепих ниша на тамбуру Петрове цркве у Расу, што је тачно само утолико што су у оба случаја посреди слепе нише.

[29] Cf. С. Ненадовић, *Рестаураторски радови на Жичи за последњих сто година*, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне Републике Србије, I, (Београд 1956), 30.

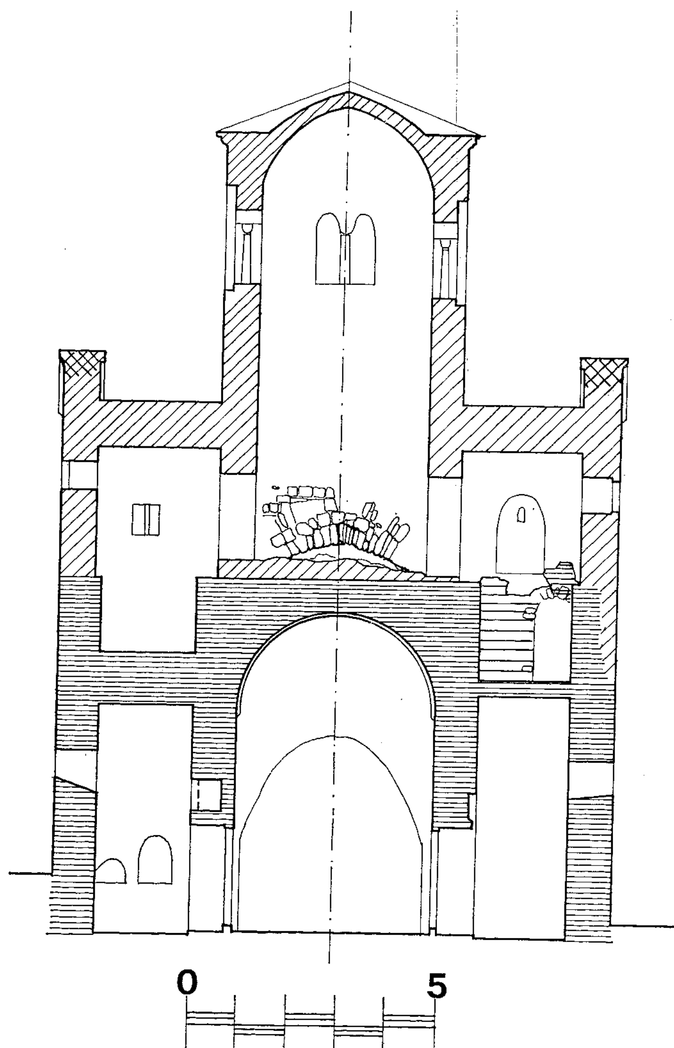
[30] Ђ. Бошковић, *Жича*, 69.

[31] G. Millet, *L'ancien art serbe*, 165; А. Дероко, *Na светим водама Лима*, 125.

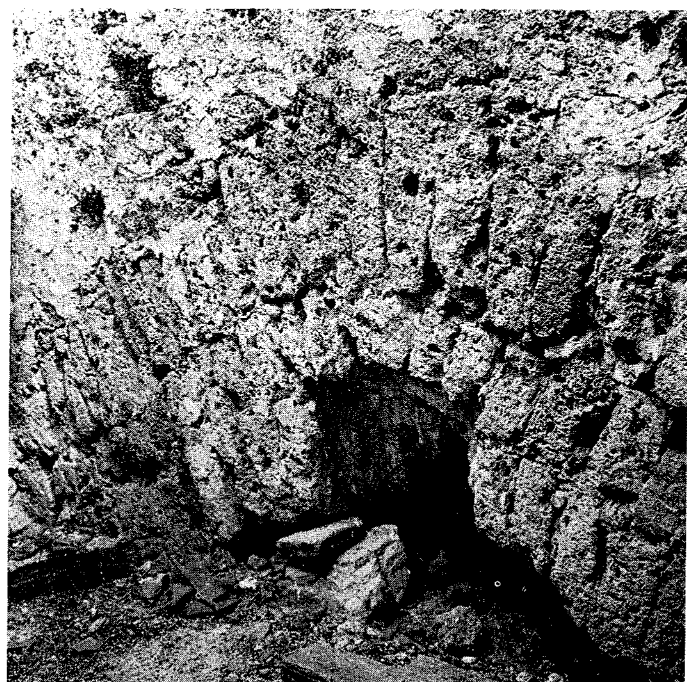
[32] Ђ. Бошковић, *Рад на проучавању и конзервисању средњевековних споменика*, 293 sq.

дигнутој тридесетих година XIII века,[33] а бифоре отворене у горњем делу звоника веома су блиске онима на жичкоме звонику, подигнутом између 1230. и 1233. године.[34] Жички и ивангpадски звоник имају и друге сличности. Оба су грађена грубље обрађеним, пritесаним каменом, али су им ивице од добро отесаних квадера пешчара. У зидове ивангpадског звоника понегде је уграђена опека, цела или комад, а исти је случај и са жичким здањем[35]. Већ раније је претпостављено да су Радослављеву припрату, Радослављеву кулу у Студеници, жички звоник и Свету Марију Колеђату у Котору градили исти мајстори.[36] Овој скупини грађевина се можда може прикључити и постојећи звоник Ђурђевих Ступова у Ивангpаду, који би, према томе, требало датовати у четврту или пету деценију XIII века.

Просторно решење цркве архиепископског средишта постало је образац на који су се угледале епископске столице.[37] Разложно је, отуда, претпоставити да су и купола и звоник — два најизразитија и најсвојственија обележја рашких цркава — били обликовани у духу жичкога узора у свим подређеним црквеним средишти-



Сл. 11. Попречни пресек кроз куле са обележеним фазама грађења



Сл. 12. Растеретни лук у подножју источног зида средишног звоника

ма, па и у Будимљи. Тиме се ипак не би могао објаснити невелик временски размак између подизања бочних и новог звоника у средишту. Промена облика западног постројења морала је, пре свега, настати било зато што су горњи делови старих кула лоше конструисани па су настала нека оштећења или су, можда, изазвана тектонским поремећајима или, најпосле, у разарањима неких освајача, на пример Кумана, за које се зна да су продрли до тих удаљених покрајина.

Дозидану другу припрату — поуздано оцењену као последњу фазу грађења — могуће је датовати у последње године XVI или почетак XVII века на основу остатака фресака, а измену њене горње конструкције и уграђивање ослонца за њу — чиме су зидне слике делимично покривене — могуће је ставити у XVIII век, односно у време око 1780. године за које се погрешно мислило да је време изградње целе друге припрате. Можда је у исто време срушен зид између наоса и старе припрате, а пробијен отвор подухваћен луком. Једновремено су поправљени и сводови у старој припрати; тада су они или потпуно изнова грађени, или су само ојачани луцима подизаним испод прислоњених лукова. Једновремено је — поред источног зида звоника — уграђен и попречни лук испод подужног свода старе припрате. Приметне су и многе друге поправке за које се не може утврдити када су настале.[38]

На крају разматрања историје просторних облика Ђурђевих Ступова у Будимљи, неопходан је осврт на покренуто питање личности која је дала саградити најстарији део цркве. Бошковићева претпоставка да би то могао бити требињски жупан Грдеша нема правог ос-

[33] Cf. Р. Јовановић, *Ликовне представе куле у Студеници и њено датовање*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе VIII, (Београд 1969), 84; В. Ј. Ђурић, *Портрети на капији Студенице*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 106; В. Кораћ, *Порекло утврђења манастира Студенице*, Зборник за ликовне уметности 12 (Нови Сад 1976), 30 sq.

[34] О. М. Кандић, *Куле — звоници уз српске цркве XII—XIV века*, Зборник за ликовне уметности 14 (Нови Сад 1978), 41.

[35] За жички звоник cf. Ђ. Бошковић, *Жича*, 83.

[36] Cf. М. Кашанин — В. Кораћ — Д. Тасић — М. Шакота, *Студеница*, изд. Књижевне новине, Београд 1968, 58, 68.

[37] Cf. В. Кораћ, *Свети Сава и програм рашког храма*, Међународни скуп *Сава Немањић — свети Сава, историја и предање*, Српска академија наука и уметности књ. VII (Београд 1979), 231—243.

[38] Тако се види да су одељења на последњем спрату бочних кула — где је на јужној страни капела — имала простране, можда дводелне прозоре, доцније сужене, и да је горњи део тих одељења накнадно дозидан на јужној и северној страни, где су ранији троугаони калкани доцније повишени. И оба калкана наоса, источни и западни, били су првобитно нижи. Најзад, у извесно време су сви прозори у доњем појасу у наосу и на припрати проширени, а прозори на тамбуру скраћени. Прозори у доњем појасу су у току рестаураторских радова, 1926. године обновљени по угледу на старе прозоре сачуване на кубичном постољу куполе.
Вршене су и темељније поправке у унутрашњости цркве пре неког поновног живописања цркве, за шта доказе пружају квадери сиге са остацима фресака, извађеним, приликом недавне оправке северне фасаде, из зида у близини средишног прозора на кубичном постољу. То су угаоници са фрескама на обема належим странама; мерама одговарају унутрашњем степену пиластра у подножју прислоњених лукова у западном и источном травеју.

лонца. Плоча уграђена у западни зид друге припрате, на којој се заснива Бошковићева расправа о тој могућности, била је првобитно можда уграђена у линету неког портала, или је била, судећи по исклесаном натпису, део неког црквеног намештаја поклоњеног цркви за успомену на умрлог Мратину, или Мартина, званог Грдеша.[39] Није искључено ни да је цео текст накнадно уклесан на рељефно обрађену плочу са представом обожавања крста, тада секундарно искоришћену као надгробна.

Претпоставка Драгана Нагорнија да је најстарији део цркве Светога Ђорђа могао подићи отац Стефана Првослава, велики жупан Тихомир, изгледа могућа.[40] Тихомир је био велики жупан од 1165. до 1168. године,[41] а цркву је могао и пре тог времена подићи. Нема, међутим, сметњи ни да се тај исти део цркве припише Стефану Првославу; ако је он умро око 1220. године, могао је, као зрео и имућан човек, у својој тридесетој или четрдесетој години, негде око 1180, да подигне цркву у Будимљи. Натпис над гробом што лежи уз јужни зид западног травеја управо говори да је жупан Стефан Првослав сахрањен у цркви и да је он њен ктитор. Помиње се и велики жупан Тихомир, али ни речи нема о евентуалном његовом уделу у грађењу истог спо ника. Иако је натпис знатно млађи, грешка у атрибуци гроба се може сасвим искључити. Стефан Првослав према томе, сахрањен на месту одређеном за првог кт тора, а право да се у цркви уопште сахрани могао стећи само као ктитор и ако је то право стекао пре не што је Свети Ђорђе, 1219. године, постао катедрала б димљанских епископа.[42] Зато се Нагорнијева претп ставка са разлогом може оспорити и најстарији де Светог Ђорђа у Будимљи сматрати задужбином Ст фана Првослава, како су и родослови забележили, п дигнутом — судећи по дубоким бочним аркосолијам — да буде његов маузолеј.

Пребирање по појединостима видним на лицу Ђур ђевих Ступова у Будимљи, или у његовој унутрашњо сти, показало је да се тим путем може потпуније са гледати његова дуга и необична историја. Ту су нађен подаци за реконструкцију најстаријег облика цркве драгоцени докази да је првобитан део цркве преобли кован и дозидана припрата са бочним кулама због на стојања да се храм спољним обликом што више при ближи усвојеном обрасцу рашких сакралних грађевина

[39] Види белешку 1 и 14.

[40] D.. Nagorni, *op. cit.*, 226.

[41] V. Grumel, *La cronologie*, Traite d'etudes byzantines, I, Paris 1958, 390; *Живот Стефана Немање*, од краља Стефана Првовенчаног, у *Старе српске биографије*, прев. М. Башић, Београд 1924, 37 sq.

[42] С. Троицки, *Ктиторско право у Византији и у Немањићко Србији*, Глас СКА CLXVIII, други разред 86, 94—104.

Etapes de la construction de Djurdjevi Stupovi à Budimlja

Milka Čanak-Medić

L'église St-Georges à Budimlja — souvent appelée *Djurdjevi Stupovi*, — a été étudiée à plusieurs reprises, car elle occupe une place importante parmi les églises de Rascie du XIII[e] siècle. Il a été établi que le narthex flanqué de deux tours fut ajouté après coup au naos et qu'à la place de ces deux tours l'on construisit plus tard celle du milieu qui existe encore aujourd'hui. On a, de plus, constaté que le mur ancien séparant le naos du narthex fut démoli ensuite, et qu'un second narthex fut construit plus tard. L'opinion prédominante était que l'église fut construite à l'époque du joupan Prvoslav avant la fin de la seconde décade du XIII[e] siècle et que la construction du narthex avec les tours, eut lieu peu de temps après cette date; quant à l'époque de l'érection du second narthex les savants n'étaient pas d'accord; ils la situaient tantôt au XIV[e], tantôt au XVIII[e] siècle.

Grâce à l'examen plus détaillé de certaines particularités techniques de la construction, surtout de pierres de qualité différentes, utilisées dans l'affareil des façades, l'auteur a pu établir les étapes chronologiques, de la construction du bâtiment et l'aspect original du naos. De là l'auteur a conclu qu'à l'extérieur l'église primitive avait la forme de la croix et qu'elle aurait pu être construite dans la septième ou huitième décade du XII[e] siècle. Cette église fut transformée ensuite; on y a ajouté un narthex, flanqué de deux tours, rapprochant ainsi intentionellement son aspect du modèle d'églises construites en Rascie. Ceci eut lieu très vite après l'établissement du siège épiscopal auprès de l'église de St.-Georges à Budimlja, en 1219. Peu après, pour des raisons inconnues, les deux tours de flanc furent en partie démolies pour céder la place à un campanile existant encore, qui surmonte la partie centrale du narthex et ressemble assez au campanile de l'église archiépiscopale, fondée à Žiča (de 1230—1233) et à la tour de Radoslav de la même époque. C'est pourquoi le campanile de Djurdjevi Stupovi est daté ici de la quatrième ou de la cinquième décade du XIII[e] siècle.

Les fragments de fresques, récemment découverts en assez grand nombre, dans l'exonarthex, témoignent que ce second narthex fut construit vers la fin du XVI[e] ou du cours des premières années du XVII[e] siècle.

Српски средњовековни споменици у Солуну*

Сотириос Кисас

Успомени проф. Св. Радојчића

Познато је да је велика ктиторска делатност српског краља Стефана Уроша II Милутина, 1282—1321, обухватала и области изван граница његове државе;[1] задужбине је подизао у Цариграду,[2] Солуну,[3] на Светој Гори[4] и у Јерусалиму.[5]

Према вестима његовог животописца архиепископа Данила II, Милутин је: „...и вь Солоунѣ же градѣ и тоу вьздвиже дворы царьскыѥ, и сьзда црьковь вь име (светааго) арьхиѥреꙗ христова Николы, и црьковь вь име светааго моученика христова Георьгиꙗ. прьвомоу оубо роукоположению ꙗже светааго господина ны кирь Савы ѥлико вь мѣстѣ томь оть нѣкыихь врѣмень опоустѣвьшоу и обореноу обьновивь и оукраси, и самь больше оть основаниꙗ вьздвиже, и полаты многы дивьны постави, и таковоѥ мѣсто вьсакыими потрѣбами многыими и чьстьныими испльни, ѥлико решти ми довольно, ꙗко да вьси ѥлико тоу прѣбываюштеи вьсакь доволь имоуть, ꙗже комоу чьто ихь на потрѣбоу. тоу бо неисчьтено злато своѥ много приложи, ꙗко николиже не оскоудѣти таковомоу мѣстоу и до селѣ ниѥдиною потрѣбою, и тоу многа села и метохы также прикоупивь и приложи кь мѣстоу томоу, вьса оутврьдивь ꙗко быти непоколѣбимо вь блаженоѥ ѥмоу вьспоминаниѥ и до нынꙗшьнꙗаго дьне.“[6]

Данило II пише, дакле, да је Милутин, осим Св. Николе и Св. Ђорђа, подигао у Солуну и свој двор. И другом приликом, исти писац назива Солун Милутиновим „столним градом“.[7]

Питање Милутинових цркава у Солуну покренуто је одавно. Наиме, О.Тафрали, 1919. године, ослањајући се на податке које му је доставио Ст. Станојевић, указао је на могућност поистовећења цркве св. Николе Орфелина (Орфаноса) са истоименим Милутиновим храмом. Тафрали је, такође, претпоставио да је Св. Ђорђе вероватно католикон манастира Филокала где је „saint Sava fut sacré“.[8]

Ово питање остало је по страни све до изласка књиге А. Ксингопулоса о фрескама цркве св. Николе Орфаноса.[9] Њена појава је била пропраћена написом П.

---

* Ова студија представља део магистарског рада одбрањеног на Филозофском факултету у Београду, 28. децембра 1976. године, пред комисијом коју су сачињавали професори др Војислав Ј. Ђурић, др Божидар Ферјанчић и доцент др Гојко Суботић са темом „Историјска подлога уметничких односа Солуна и Србије од краја XII века до смрти краља Милутина 1321“. Овај део је поново написан почетком 1980. године. Том приликом су учињене мале измене и узета је у обзир дотична библиографија која се у међувремену појавила. Пријатељ Душан Тасић, историчар уметности, израдио је све фотографије које илуструју текст, осим сл. 2 и 3, пријатељ Х. Бакиртзис, археолог, фотографију из костурских Св. Таксијараха и пријатељ П. Теодоридис, архитекта, цртеже. Свима и овом приликом изражавам своју захвалност.

1 О Милутиновој ктиторској делатности уопште: В. Марковић, *Православно монаштво у средњевековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 89—98; Сл. Николовска, *Изградени и обновени манастири и цркви од кралот Милутин*, Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија, II (Скопје 1977) 509—519 даље: Николовска, *Манастири и цркви*.

2 О Милутиновој болници у Цариграду: М. Живојиновић, *Болница краља Милутина у Цариграду*, Зборник радова Византолошког института 16 (1975) 105—115 са старијом библиографијом; cf. и Р. Љубинковић, *Једна минијатура у Ms Barroci 84 — у Оксфорду*, Музеји 7 (Београд 1952) 66—72. Изгледа да Милутинова болница у Цариграду није била подигнута на случајно изабраном месту. Библиотека манастира св. Јована Претече код Петре садржавала је и рукописе — поклоне дукљанске краљице Јаквинте, која се тамо замонашила у последњим годинама живота, види: J. Bick, *Die Schreiber der Wiener griechischen Handschriften*, Wien 1920, 65—66; о библиотеци види: Ε. Δ. Κακουλίδη, Ἡ Βιβλιοθήκη τῆς μονῆς Προδρόμου-Πέτρας στὴν Κωνσταντινούπολη, Ἑλληνικὰ 21 (1968), 3—39; о Јаквинти види: К. Јиречек — Ј. Радонић, *Историја Срба*, Београд 1952[2], 136, нап. 86. Овде треба да истакнемо да је Милутин, сем болнице, подигао у Цариграду и цркву Бестелесних сила, види: Данило Бањски, *Служба светоме краљу Милутину*, Србљак, књ. II, Београд 1970, 86, стихире, глас шести: „... и Бесплтним силам от основанија обитељ/саздал јеси на Царствујуштем граде ...“ издање приредио Ђ. Трифуновић (даље: Данило Бањски, *Служба*). На овај податак скренуо ми је пажњу колега Гојко Суботић, коме се и овом приликом топло захваљујем.

3 О Милутиновим задужбинама у Солуну види: O. Tafrali, *Thessalonique des origines au XIV^{e} siècle*, Paris 1919, 309—310 (даље: Tafrali, *Thessalonique*); П. Мијовић, *Једно значајно откриће*, београдске новине „Политика“ 28. II 1965. г., 17; исти је напис објављен и у књизи: *Монодија о камену*, Крушевац 1967, 73—77 под насловом „*Откриће у Солуну*“ (даље: Мијовић, *Откриће у Солуну*); исти, *Фреске и стихови*, Зограф 1 (Београд 1966) 44—45 (даље: Мијовић, *Фреске и стихови*); исти, *О грађевинама краља Милутина у Солуну*, Старинар н. с. 18/1967 (Београд 1968) 233—237 (даље: Мијовић, *О грађевинама*); исти, *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 54—59, 70—71 (даље: Мијовић, *Менолог*); A. Xyngopoulos, *L'église de saint Nicolas Orfanos et les constructions du Kral Milutin à Thessalonique*, Balkan Studies 6 (1966) 181—185 (даље: Xyngopoulos, *Orfanos*). О истим споменицима узгредно су писали: Св. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 87, 213, нап. 134; L. Mavromatis, *La Serbie de Milutin entre Byzance et l'Occident*, Byzantion 43 (1973), Bruxelles 1974, 130—131 (даље: Mavromatis, *La Serbie de Milutin*). После првог писања нашег рада објављене су следеће студије: P. Magdalino, *Some Additions and Corrections to the list of Byzantine Churches and Monasteries in Thessalonica*, Revue des Etudes Byzantines 35, Paris 1977, 283—284 (даље: Magdalino, *Additions*); Α. Τσιτουρίδου, Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Θεσσαλονίκη. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς Παλαιολόγειας ζωγραφικῆς κατὰ τὸν πρώιμο 14° αἰώνα, Θεσσαλονίκη 1978, 6—19 (докторска дисертација — даље: Τσιτουρίδου, Ἅγιος Νικόλαος); V. J. Djurić, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin*, Хиландарски зборник 4 (Београд 1978) 40—41.

4 Д. Богдановић—В Ј. Ђурић—Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978.

5 Н. Дучић, *Српски Арханђелски манастир у Јерусалиму*, Годишњица Николе Чупића IX (1887) 235—242; Д. Глумац, *Српске задужбине у Палестини*, Гласник Српске православне цркве 10, 11, 12 (1946) 239—250.

6 Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, изд. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 136 (даље: Данило); превод Л. Мирковић, *Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила II*, Београд 1935, 102—103 (даље: Мирковић, *Животи*).

7 Данило, 141; Мирковић, *Животи*, 106, cf. Стольно мѣсто код В. Ћоровић, *Житије Симеона Немање од Стевана Првовенчаног*, Светосавски зборник II (Београд 1938) 18 (даље: Стеван Првовенчани); превод М. Башић, *Старе српске биографије*, Београд 1924, 31 (даље: Башић, *Биографије*) и Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских*, III, у Биограду 1864, s. v.

8 Tafrali, *Thessalonique*, 309—310.

9 Α. Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1964 (даље: Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογραφίες); T. Velmans, *Les fresques de Saint Nicolas Orfanos à Thessalonique et les rapports entre la peinture d'icones et la decoration monumentale au XII^{e} siécle*, Cahiers Archéologiques 16 (1966) 145—170; cf. критику Α. Τσιτουρίδου, Βυζαντινά 2 (1970) 442—450; V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XII Congres International d'études byzantines III, Beograd 1964, 71—83; Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη,

Мијовића, у коме је указано на Милутиново ктиторство овог храма на основу вести Данила II и јединства у идејним погледима сликара ове цркве са мајсторима који су радили у осталим Милутиновим задужбинама.[10] Мијовић је ове тврдње поновио у још једном напису, коме, осим опрезног опажања да су менолошке сцене у солунској цркви праћене двостисима византијског песника Христофора Митилинског, ништа ново не додаје.[11]

На први Мијовићев напис одговорио је Ксингопулос, тврдећи да предложено поистовећење не стоји,[12] што је Мијовића навело да се поново осврне на ово питање, остајући и даље при свом мишљењу.[13] Ми се овде нећемо упуштати у појединости њихове расправе из простог разлога што су се у својим тврђењима ослањали на погрешно тумачење извора, пре свега Данила II. Следствено томе, они су повезали Данилове вести са Доментијановим и Теодосијевим писањем о боравцима св. Саве Немањића у Солуну. Наиме, они су дошли до закључка да је краљ Милутин подигао своје цркве у наведеном граду на месту где је св. Сава био рукоположен, односно у манастиру Филокалу. Мијовић је мислио да је Милутинов храм св. Никола био католикон манастира Филокала, док је Ксингопулос тврдио да католикон манастира Филокала треба поистоветити са изгубљеном Милутиновом црквом св. Ђорђа.

Међутим, реч ρукоположеніе код Данила II не значи црквени обред којим се стиче један од црквених свештених чинова и није истоветна са грчком речи χειροτονία. Уосталом, тешко је поверовати да би Данило II, велики зналац српске црквене и политичке историје, могао да направи тако крупну грешку када је реч о месту рукоположења св. Саве за ђакона и свештеника. Светог Саву је рукоположио у Хиландару Никола, епископ Јериса.[14] У Солуну је био само произведен за архимандрита, добивши ову титулу од митрополита Константина Месопотамита, и то у Св. Софији.[15] Архимандритска част, међутим, не представља степен свештенства, већ само почасну титулу, коју прати стицање одређених права над манастирским заједницама.[16] Из другог одељка Милутиновог животописа јасно се види да реч ρукоположеніе значи дело настало бригом неког човека, односно задужбину. Наиме, Данило II каже о Милутину да „...древьнꙗꙗ ρоукоположениꙗ родитель и прародитель своихь обьнавлꙗѥ и больше от корѣне сьврьшаѥ по божию изволѥнию ...“.[17]

И поред тога, ниједна од Милутинових цркава у Солуну не може да се поистовети са католиконом манастира Филокала из простог разлога што је овај био посвећен Христу.[18]

Из наведеног места код Данила II јасно се види да је краљ Милутин у Солуну подигао две цркве. Друга црква, св. Ђорђе, првобитно је била задужбина св. Саве, брата његовог деде. Њу је он обновио пошто је била запуштена и порушена.

Хиландарски метох св. Ђорђа у Солуну

Милутиновог Св. Ђорђа у Солуну треба поистоветити са истоименом црквом хиландарског метоха у граду, о којој говоре и други извори. Прво треба размотрати изгубљени периоризмос солунског деспота Димитрија Анђела, 1244—1246, о хиландарској ћелији у граду.[19] Касније, 1290. године, париконом солунског метоха јеромонах Никодим учествује са другим Хиландарцима у решавању једног спора са бугарским манастиром Зографом.[20] Метох св. Ђорђа помиње се као имање Хиландара у хрисовуљи византијског цара Андроника II издатој јануара 1299. године.[21] Из друге хрисовуље истог цара, од јануара 1316. године, сазнајемо да раније — не знамо када — монаси овог метоха нису имали воде, чак ни оне најнеопходније. Хиландарци су тада замолили цара да одреди да и они узимају воду из хортаитског водовода, којом су се и Солуњани снабдевали. Цар се одазвао њиховој молби и посебном простагмом одредио да метох св. Ђорђа у Солуну узима извесну количину воде из наведеног водовода. Монаси овог метоха су узимали воду несметано већ у време издавања Андроникове хрисовуље.[22] Њихово се право потврђује двема хрисовуљама издатим Хиландару — цара Андроника II и његовог савладара Андроника III, од јула 1317. године. У обе исправе, у делу који се тиче наведеног права, појављује се додатна реченица, која говори о обнови метоха: „... воду која се спушта из Хортаита у метох наведеног часног манастира, који се сада види обновљен у богоспасном граду Солуну ...“.[23] Овим се доказује и

‘O ‘Άγιος Νικόλαος ὁ ’Ορφανός, Θεσσαλονίκη 1970 (даље: Μαυροπούλου-Τσιούμη, Νικόλαος ’Ορφανός); Στ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, ’Αθῆναι 1973, 114—121, 158——164 (даље: Πελεκανίδης, Καλλιέργης); Мијовић, *Менолог*, 77—85, 117—119, 257—259; Τσιτουρίδου, ‘Άγιος Νικόλαος; о архитектури споменика види: A. Ξυγγοπούλου, Τέσσαρες μικροὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης ἐκ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, Θεσσαλονίκη 1952, 36—44 (даље: Ξυγγόπουλος, Τέσσαρες ναοί); исти, Νεώτεραι ἔρευναι εἰς τὸν ἅγιον Νικόλαον ’Ορφανὸν Θεσσαλονίκης, Μακεδονικὰ 6 (1964—1965) 90—98.

10 Мијовић, *Откриће у Солуну*.

11 Мијовић, *Фреске и стихови*.

12 Xyngopoulos, *Orfanos*.

13 Мијовић, *О грађевинама*.

14 *Живот светога Симеуна и светога Саве*, написао Доментијан, изд. Ђ. Даничић, Биоград 1865, 191 (даље: Доментијан); превод Л. Мирковић, *Доментиан, Животи светога Саве и светога Симеона*, Београд 1938, 90 (даље: Мирковић, *Доментиан*); Теодосије Хиландарац, *Живот светога Саве*, изд. Ђ. Даничић, приредио и предговор написао Ђ. Трифуновић, Београд 1973, 76 (даље: Теодосије); превод Башић, *Биографије* (даље Башић, Теодосије); cf. М. Живојиновић, *О боравцима светог Саве у Солуну*, Историјски часопис XXIV (Београд 1977) 63—64, даље: Живојиновић, *О боравцима*. Погрешно и код Τσιτουρίδου, ‘Άγιος Νικόλαος, 10, 17, нап. 46.

15 Доментијан, 191; Мирковић, *Доментиан*, 90; cf. Живојиновић, *О боравцима*, 64—65.

15 Доментијан, 191; Мирковић, *Доментијан*, 90; cf. Живоји-

16 Pl. de Meester, L’*archimandritat dans les Eglises de rite byzantin*, Miscelanea liturgica in honorem L. C. Mohlberg II, Roma 1949, 115—137; Живојиновић, *О боравцима*, 64—66; види још: A. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Συνοδικὰ γράμματα ’Ιωάννου τοῦ ’Αποκαύκου μητροπολίτου Ναυπάκτου, Βυζαντὶς Α′ (ἐν Ἀθήναις 1909) 28; Aus dem Nachlass von N. A. Bees, *Unedierte Schriftstücke aus der Kanzlei des Johanes Apokaukos des Mitropoliten von* Naupaktos (*in Aetolien*), Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher 21 (1976) 106, о архимандритима Арте и Јанине, важних центара епирске државе.

17 Данило, 138; Мирковић, *Животи*, 104; cf, Данило, 132—133: „... Нь оубо ограждаѥми силою светааго доуха и дѣломь ρоукоположениꙗ сего христолюбиваго ...“; Мирковић, *Животи*, 100.

18 R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, 418—419 и даље; Magdalino, *Some Additions*, 282 и најновија студија А. Цитуриду, *Манастир Филокал у Солуну*, Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 263—268.

19 A. Soloviev, *Un inventaire de documents byzantines de Chilandar*, Seminarium Kandakovianum X (1938), 32, 37, Nos 44—46: „... перiωрь Солѹньске келиѥ ѹ градоу ...“.

20 *Actes de Zographou publiés par W. Regel, E. Kurtz et B. Korablev*, Византийский Временник 13 (1907). Приложение, 12. 39: „... ὁ μοναχός Νικόδημος ὁ παραοικονόμος τῆς Θεσσαλονικέων ...“ (даље: *Zogr.*); cf. В. Мошин-М. Пурковић, *Хиландарски игумани средњега века*, Скопље 1940, 14.

21 *Actes de Chilandar. Première partie: Actes grecs. Publ. par L. Petit*, Византийский Временник 17 (1911). Приложение, 13. 77—78: „... ὁμοίως ἐντὸς τῆς πόλεως τῆς Θεσσαλονίκης μετόχιον εἰς ὄνομα τιμώμενον τοῦ ‘Αγίου Γεωργίου ...“ (даље: *Chil. I*); cf. српскословенски превод: *Actes de Chilandar. Deuxième partie: Actes slaves. Publ. par. B. Korablev*, Византийский Временник 19 (1915). Приложение, 7. 54—55: „... такожде и оу градѣ Солоунѣ метохиꙗ на име светаго Георгиꙗ ...“ (даље: *Chil. II*); о времену настанка словенског превода: *Манастирот св. Никита во Скопска Црна Гора и хиландарскиот пирг Хрусија*, В. Мошин, Увод. Текстовите со регестри и со коментар подготовиле: В. Мошин и Л. Славева, *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, I, Скопје 1975, 278.

22 *Chil. I*, 31. 1—11.

23 *Chil. I*, 32. 93—95, 33. 18—21: „... ὕδωρ καταρρέον ἀπὸ τοῦ Χορταΐτου εἰς τὸ μετόχιον τῆς ρηθείσης σεβασμίας μονῆς, ὃ δὴ μετόχιον ἀνεγηγερμένον ὁρᾶται ἐντὸς τῆς Θεοσώστου πόλεως Θεσσαλονίκης ...“.

веродостојност вести Данила II о изградњи двеју цркава у Солуну старањем краља Милутина. Истовремено, тиме се добија тачан terminus ante quem обнове наведене задужбине краља Милутина. С обзиром да обе ове хрисовуље углавном понављају ону из 1316. године, наведена додатна реченица упућује на помисао да у време издавања старије исправе нису отпочели радови на обнови цркве хиландарског метоха у Солуну. Према томе, он је обновљен између јануара 1316. и јула 1317. године. У хрисовуљи Андроника II од фебруара 1321. године наводи се да је овај метох био заувек ослобођен од обавезе гошћења царских представника или посланика (ἀποκρισάριοι) и било којих других чиновника.[24]

Метохом су управљали угледни Хиландарци. Тако, јула месеца 1328. године, економ метоха, пречасни монах кир Софроније, учествује у име Хиландара у куповини цркве св. Илије са имањима у селу Ропалеји.[25] Касније, највероватније 1337. године, како сазнајемо из једне делимично сачуване простагме, монаси Св. Ђорђа су имали извесних тешкоћа са царевим људима, чиновницима или војницима. Из исте исправе се види да су монаси метоха уступили земљиште стратопедархиси Ливадареји да на њему подигне женски манастир, под условом да око њега не буду подигнуте друге грађевине на штету метоха. Међутим, монахиње су прекршиле уговор, па су се монаси Св. Ђорђа жалили цару, а он је наредио кефалији града да реши спор.[26]

Међутим, хиландарски метох је у Солуну оставио и друге трагове. Његова црква, посвећена св. Сави Немањићу после обнове у XVI веку, рестаурисана је око 1900. године. Данас је сачувана у приземљу модерне зграде, подигнуте између 1950. и 1960. године, у улици Камвунион број 1.[27] Очевидно је да се посвета цркве променила после њене обнове за време турске власти, када се култ св. Саве Немањића проширио код свих словенских народа, па и код Румуна и Грка.[28] Да је у питању само промена имена цркве говори и чињеница да су Хиландарци у Солуну имали само један метох као и познато начело турских власти према коме није било дозвољено подизање нових цркава, већ једино обнова постојећих.[29] Уосталом, промена посвете једне цркве приликом њене обнове била је обична ствар и у средњем веку и у доба турске власти.

У претходном излагању смо истакли да су се Данилове вести о Милутиновим здањима у Солуну показале сасвим веродостојне. Остаје, ипак, једно питање отворено: како се могу објаснити његове вести према којима Милутин ,, . . . и такво место сваким многим и часним потребама испуни, и то довољно, да сви они који ту пребивају имају свако довољство, што је коме на потребу. Ту приложи небројено злато своје, да никада не оскудева то место и до сада никаквом потребом, и ту многа села и метохе такође прикупивши приложи томе месту, све утврдивши да буде непоколебимо на блажени његов спомен и до данашњег дана . . . "[30] Но, каква је села и какве метохе приложио Милутин својој задужбини која је имала правни статус манастирског метоха? Нама се чини да под изразом села треба подразумевати хиландарске поседе у Солуну, а под метосима манастирчић Богородице зване Јерусалим, који је припадао Милутину и затим прешао у власништво Хиландара.[31]

Пратећи куповине Хиландараца у Солуну пре 1316. године, када је започела обнова цркве Св. Ђорђа, њиховог метоха, али и после Милутинове смрти, видећемо да су оне имали за циљ ширење земљишног језгра метоха.

Из једног купопродајног акта, од 21. јануара 1309. године, сазнајемо да се у Солуну налазио манастир св. Богородице зване Јерусалим, који је, по речима продаваца, припадао ,, . . . превољеном зету нашег моћног и светог господара и цара, преузвишеном краљу . . . ". Овом су манастиру Јован Андрона са супругом Аном и Георгије Ефимијан са супругом Маријом продали три куће у четврти св. Парамона, које су имале заједничко двориште са манастирским католиконом. Сведок у куповини, између осталих, био је и кир Георгије Мармара, који се касније јавља са звањем ,,протомајстор градитеља."[32] Ове су се куће налазиле на земљишту које је припадало солунској митрополији.[33]

У другом купопродајном акту, од 25. фебруара 1335. године, при одређивању земљишта које се купује и његовом месту у поређењу са старијим хиландарским поседима, примећује се да се оно налази ,,западно и јужно од права наведеног манастира: од којих је (sc. права) део доспео њему од Мелахрина, а она северно (sc. права) звана Св. Јерусалима била су на њега од вајкада пренета . . . "[34] Ми знамо, међутим, да је већ јануара 1316.

---

[24] *Chil. I*, 58. 43—46: ,, . . . εὑρίσκεται δὲ καὶ τὸ ἐντὸς τῆς θεοσώστου πόλεως Θεσσαλονίκης μετόχιον αὐτῶν ἀνενόχλητον παντελῶς εἰς τὸν ἑξῆς πάντα καὶ διηνεκῆ χρόνον ἀπὸ τῶν βουλομένων πίπτειν ἐν αὐτῷ ἀποκρισιαρίων καὶ λοιπῶν ἁπάντων . . . ".

[25] *Chil. I*, 117. 18—19.

[26] *Chil. I*, 139. Не знамо да ли се овај манастир може поистоветити са женским манастиром Богородице, чија је игуманија Теодула са монахињама Евлогијом и Теодулом узела, 1321—1322. године, од хиландарског метоха у Солуну под закуп одређено земљиште у граду (V. Mošin—A. Sovre, *Dodatki k grškim listinam Hilandarja*, Ljubljana 1948, 22—24). Προπύλαιον (предворје) које се више пута помиње у наведеној исправи односи се вероватно на пропилеје солунског хиподрома, чији су остаци били крајем прошлог века узидани у једној пекари која се налазила прекопута цркве хиландарског метоха у Солуну [*Meyers Reisebücher*, *Türkei* (*Rumänien*, *Serbien*, *Bulgarien*), Leipzig und Wien 1902[6] (Bibliographisches Institut), 364]. Овај женски манастир би могао да се поистовети или са недавно изгорелом црквицом Богородице Елеусе [A. Βακαλοπούλου, Τὸ ἐν Θεσσαλονίκῃ παρεκκλήσιον Παναγίας τῆς 'Ελεούσης, 'Επετηρὶς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 12 (1936) 239—250] или са данашњом црквом Панагуде [Γ. Ι. Θεοχαρίδου, 'Η Νέα Μονὴ Θεσσαλονίκης, Μακεδονικὰ 3 (1953—1955) 345 sq; даље, Θεοχαρίδης, Νέα Μονή]. О овој последњој цркви, као католикону средњовековног женског манастира, припрема посебну студију Г. Στογιόγλου, 'Ο ναὸς τῆς Παναγούδας στὴ Θεσσαλονίκη καθολικόν γυναικείου βυζαντινοῦ μοναστηριοῦ. Овај податак према 'Ελληνικὴ 'Ιστορικὴ 'Εταιρεία, Δελτίον ὑπ' ἀριθ. I (Δεκέμβρης 1979) 5.

[27] С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара, Цркве и параклиси*, Хиландарски зборник 3 (Београд 1974), 192.

[28] Ср. Петковић, *Свети Сава Српски у старом руском, румунском и бугарском сликарству*, Сава Немањић — Свети Сава, Историја и предање, Београд 1979, 357—379. Култ св. Саве је оставио своје трагове и у грчкој поствизантијској хагиографској књижевности. Види похвалу од 1745. године код: Βίος καὶ πολιτεία τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν Σάββα καί Συμεών κτιτόρων τῆς 'Ι. Μ. Χιλανδαρίου καί φωτιστῶν τῶν Σέρβων συγγραφεὶς ὑπό ἀρχιμ. 'Ιουστίνου Πόποβιτς (превод на грчки јеромонаха др Амфилохија Радовића), 'Αθῆναι ,αποε' (1975), 155—166.

[29] Θεοχαρίδης, Νέα Μονή, 344 sq.

[30] Данило, 136; Мирковић, *Животи*, 102—103.

[31] *Chil. I*, 25. 12—15: ,, . . . πρὸς τὴν σεβασμίαν μεγάλην μονὴν τῆς ὑπεράγνου ἡμῶν Θεομήτορος τοῦ περιποθήτου γαμβροῦ τοῦ κραταιοῦ καὶ ἁγίου ἡμῶν αὐθέντου καὶ βασιλέως τοῦ πανυψηλοτάτου κράλη καὶ οὕτω τὴν 'Ιερουσαλὴμ ἐπικεκλημένην. . . ". Овај манастир нема никакве везе са истоименим метохом грузијског светогорског манастира у Ермилији cf. Magdalino, *Some Additions*, 284, нап. 37, или са селом Св. Јерусалима cf. P. Lemerle-A. Guillou-N. Svoronos-D. Papachrysanthou, *Actes de Lavra II, de* 1204 *à* 1328, *Archives de l'Athos VIII*, Paris 1977, 90. 20, 108. 128 и 906 (даље *Lavra II*). Манастир Богородице Јерусалима или Новог Јерусалима постојао је и у Цариграду и у Русији cf. Д. Бѣляевь, *Новый списокъ древняго устава Константинопольскихь церквей*, Византийский Временник 3 (1896) 449—451; *R.* Janin, *La geographie ecclesiastique de l'Empire byzantin I*. 3. *Les églises et les monastères*, Paris 1969[2], 95—97, 185—186 (даље: Janin, *La geographie*); F. Halkin, *Un énigmatique Saint Jean de Jérusalem*, Analecta Bollandiana 86 (1968) 38. О имену Јерусалим у вези са Богородицом у химнографији: Σ. Εὐστρατιάδου, 'Η Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ, Paris 1930 (даље: Εὐστρατιάδης, Θεοτόκος).

[32] *Chil. I*, 25.

[33] *Chil. I*, 25. 24—25: ,, . . . τέλει ἐτησίῳ ὑποκείμενα ἐν τῇ ἁγιωτάτῃ μητροπόλει Θεσσαλονίκης, κοκκία ἕξ . . . ".

[34] *Chil. I*, 125. 28—30: ,, . . . πρὸς δύσιν δέ καὶ μεσημβρίαν τῶν δικαίων τῆς τοιαύτης μονῆς· ὧν τὰ μὲν ἀπὸ τοῦ Μελαγχρηνοῦ περιῆλθον αὐτῇ, τὰ δὲ πρὸς ἄρκτον ἀρχῆθεν αὐτῇ διαφέρουσι, τῆς ἁγίας 'Ιερουσαλὴμ ὀνομαζόμενα. . . ".

године Хиландар имао „. . . и у богомчуваном граду Солуну земљу површине око једног модија, коју је купио од жене Лава Мелахрина . . . "[35] На основу тога излази да је манастир Богородице зване Јерусалим прешао Хиландару пре 1316. године. Уосталом, намера купаца да поклоне касније свој манастир Хиландару види се и из одредбе купопродајног акта од 1309. године „. . . продасмо . . . часном великом манастиру . . . и преко њега свим блаженим монасима у њему и целој страни, тј. свим његовим баштиницима и наследницима . . . "[36] Међу добрима која је краљ обезбедио метоху св. Ђорђа, наравно преко Хиландараца, била је и поменута питка вода хортаитског водовода.

Хиландар је наставио куповине у Солуну и после смрти краља Милутина. Тако, јеромонаси игуман кир Гервасије, кир Калиник, кир Симон, кир Матеј и монах Теофил купују у истој четврти св. Парамона три велике куће са два подрума и слободним простором, који им је припадао. Куће су продали Александар Дука Сарантин и његова супруга Кали. Међу сведоцима се истичу „зограф кир Георгије Калиергис" и „кир Георгије Мармара протомајстор градитеља".[37]

После четири године, 19. јануара 1326. г., Хиландар купује, јужно од ранијих имања, две куће од монахиње Анисије Платискалитисе. Манастир у куповини заступају игуман Гервасије, велики иконом Јефрем и јеромонах Герасим. Из акта се види да је ова куповина повезана са оном из 1309. године.[38]

Следеће године, 22. јануара, игуман Гервасије и јеромонаси кир Симон, кир Матеј, кир Теодосије, кир Арсеније, монах велики иконом кир Јефрем и јеромонах кир Герасим узимају од породице покојног стратопедарха Педзикопула у четврти св. Парамона три велике куће које су биле заложене на одређени рок и за које је власницима исплаћен био новац. Заједно са зградама Хиландарци добијају и земљиште које се налази на њиховој северној страни.[39]

Коначно, 25. фебруара 1335. године, Хиландарци, које заступају игуман кир Гервасије и монаси кир Јосиф и Макарије, купују од наследника покојног протопопа Димитрија земљиште јужно од имања Св. Јерусалима и источно од земљишта купљеног, пре 1316. године, од жене Лава Мелахрина. У време ове куповине Св. Јерусалим не постоји више као црква већ једино као топоним.[40]

Видели смо да се манастирчић Богородице зване Јерусалим налазио у Солуну на истом месту са хиландарским метохом Св. Ђорђем. Уколико се наш став о настављању живота хиландарског солунског метоха све до данас, једино са променом посвете његове цркве у XVI веку, може сматрати убедљивим — како верујемо — онда преко његове историје можемо да решимо једно од досада недирнутих питања топографије средњовековног Солуна, тј. питање положаја четврти св. Парамона.[41]

---

[35] *Chil. I*, 31. 28—30: „. . . ἀλλὰ δὴ καὶ ἐντὸς τῆς θεοσώστου πόλεως Θεσσαλονίκης τόπιον ὡσεὶ μοδίου ἑνός, ὅπερ ἐξωνήσαντο ἀπὸ τῆς γυναικὸς τοῦ Μελαγχρηνοῦ Λέοντος. . . ".

[36] *Chil. I*, 25. 15—17: „. . . πεπράκαμεν . . . πρὸς τὴν σεβασμίαν μεγάλην μονὴν . . . καὶ δι'αὐτῆς πρὸς τοὺς ἐν αὐτῇ ἅπαντας ὁσίους μοναχοὺς καὶ πρὸς ἅπαν τὸ μέρος, τούς κληρονόμους ἤτοι πάντας καὶ διαδόχους αὐτῆς. . . ". Ова се формулација ипак среће и у другим купопродајним актима (κληρονόμοις καὶ διαδόχοις ἐᾶν): F. Dölger, *Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges*, München 1948, 111. 33, даље: Dölger, *Schatzk*.

[37] *Chil. I*, 84. 15 и 64 (πρωτομαΐστωρ τῶν οἰκοδόμων); cf. *Zogr.*, 25. 23 и 72 (πρωτομαΐστωρ τῶν δομητόρων) и Dölger, *Schatzk.*, 112. 6—7 и 33 (πρωτομαΐστωρ τῶν οἰκοδόμων). Георгије Мармара учествује у овим купопродајама не само као сведок него и као проценитељ вредности грађевина. На то јасно указује реченица καθὼς παρὰ τοῦ πρωτομαΐστορος τῶν δομητόρων κῦρ Γεωργίου τοῦ Μαρμαρᾶ ἐτιμήθησαν из наведене исправе архива манастира Зографа. Презиме Мармара везује се за уметност од XI века, види: N. Δρανδάκη, Νικήτας Μαρμαρᾶς (1075), Δωδώνη. 'Επιστημονικὴ 'Επετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου 'Ιωαννίνων I ('Ιώαννινα 1972) 21—44; напомињем да се један Мармара пронијар среће у XIII веку у Тесалији: F. Miklosich-J. Müller, *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, IV, Vindobonae 1872, 419—420

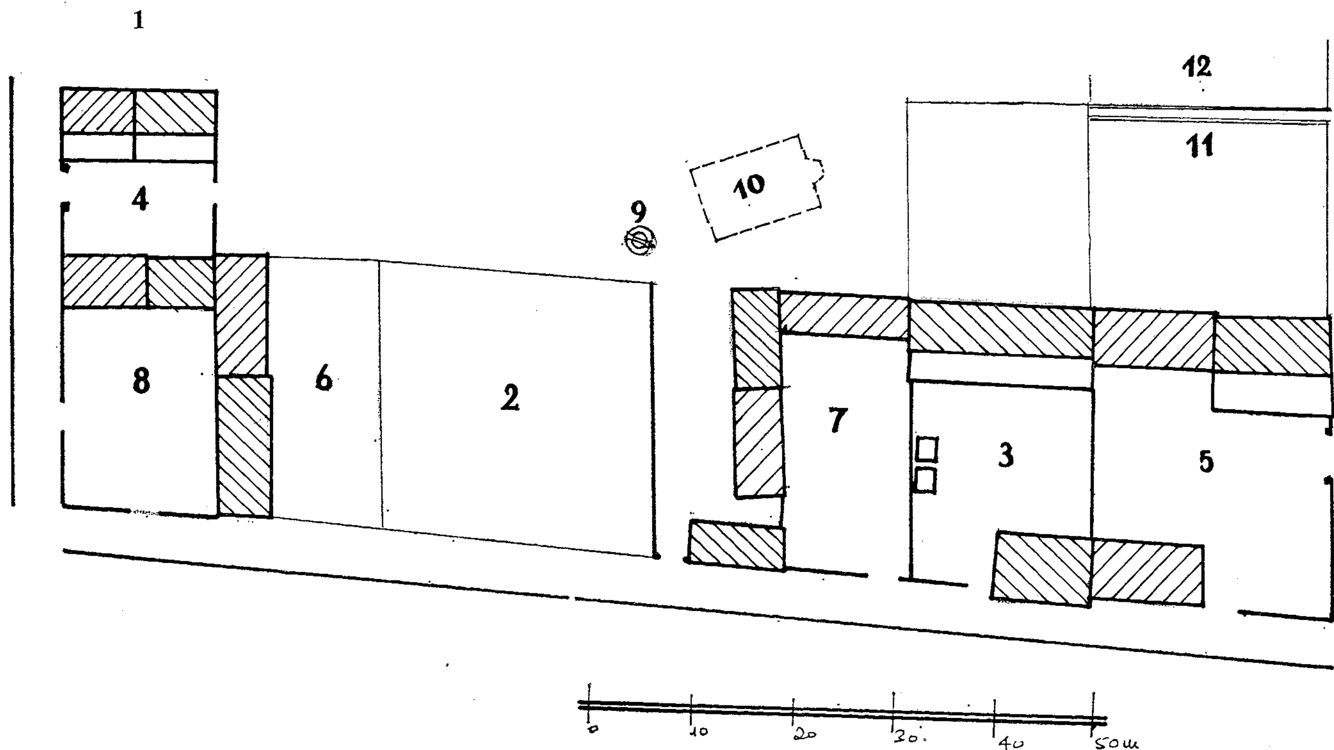
[38] *Chil. I*, 106.

[39] *Chil. I*, 112.

[40] *Chil. I*, 125.

[41] Janin, *Les églises*, 363, 404.

Цртеж 1. План хиландарских поседа у Солуну купљених од 1309. до 1335. године (према хиландарским актима)
1. Куповина 1309. године
2. Куповина пре 1316. године
3. Куповина 1322. године
4. Куповина 1326. године
5. Куповина 1327. године
6. Куповина 1335. године
7. Својина Псила. Није купљено
8. Својина синова Драгослава и наследника протопопа Димитрија. Није купљено
9. Бунар на дворишту Св. Јерусалима
10. Црква Богородице-Јерусалим
11. Мали јарак
12. Метохијска црква св. Ђорђа (данашња св. Саве Српског)



Цртеж 2. Изглед хиландарских поседа у Солуну купљених од 1309. до 1335. године у четврти св. Парамона (према купопродајним актима)

Ова се четврт налазила јужно од данашње улице Егнатије,[42] северно од четврти Хиподрома, источно од четврти митрополије[43] и западно од градских источних зидина.

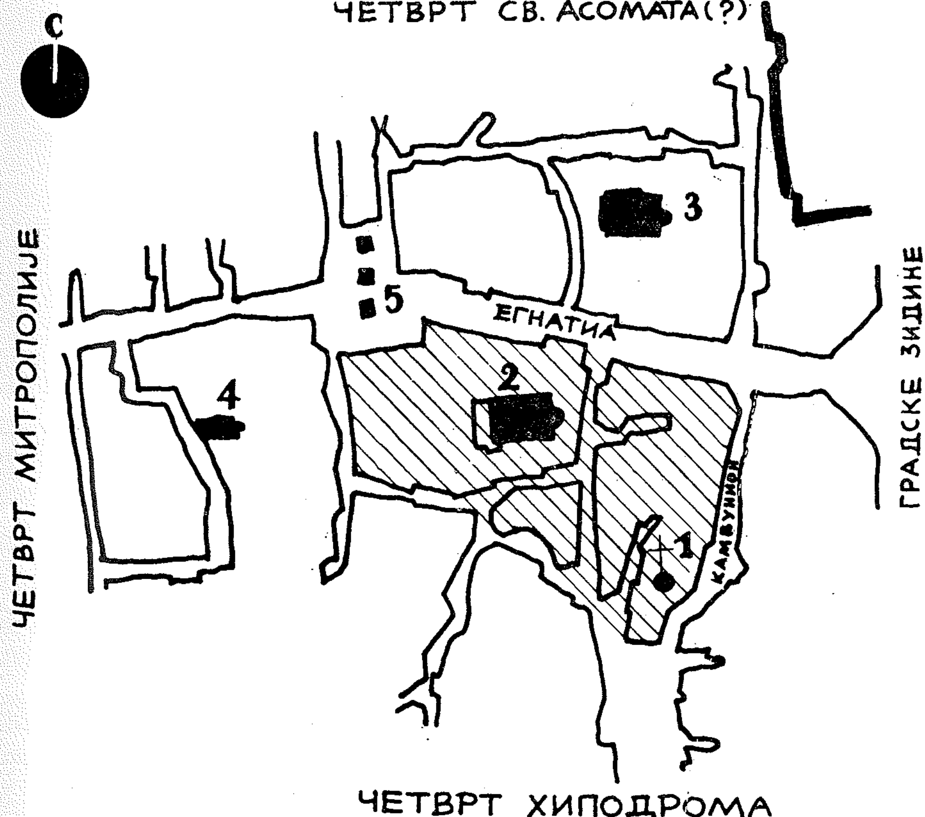
Описи у купопродајним хиландарским актима веома су подробни, што омогућује међусобно повезивање купљених имања и њихово графичко приказивање (цртеж број 1). С нешто више слободе, могућно је представити и њихов општи изглед (цртеж број 2).

Да бисмо, на крају, израчунали површину хиландарских добара у Солуну можемо поћи од чињенице да је простор купљен од жене Лава Мелахрина износио око 800 m^2.[44] Величине касновизантијских кућа познате су нам и из археолошких ископавања у Фокеји на Халкидици. Свака кућа има дужину седам и ширину четири m.[45] Узимајући у обзир ова два податка, можемо рећи да су се хиландарска имања у Солуну простирала на површини од 4.500 до 5.000 m^2 (цртеж 3). Ово није чудно. Западни делови средњовековног Солуна били су у XIV и XV веку ретко насељени.[46] Тако су светогорски манастири нашли прилику да овде шире своје метохе. Вредност купљене својине од Хиландараца у четврти св. Парамона у Солуну износила је укупно 234 перпера (1309 : 40 + 1322 : 90 + 1326 : 40 + 1327 : 140 + 1335 : 10), изузимајући цену земљишта купљеног од жене Лава Мелахрина, чија нам је висина остала непозната.

Цене грађевина су зависиле од њиховог положаја у граду, од величине, градива и од стања у коме су се налазиле. На пример манастир Зограф даје за куповину само једне велике куће у четврти блажене Пелагије 250 перпера 1327[47] док Ивирон исплаћује 1320. године 60 перпера за куповину једне куће у четврти Богородице Нерукотворене, Ахиропијитос, и 100 перпера 1326. за четири куће у четврти Хиподрома.[48] Манастир Ксенофонт даје, 1309, само 13 перпера за куповину једне куће у четврти св. Асомата.[49]

Ишли бисмо далеко износећи појединости о касновизантијским градским кућама у Солуну. Овде треба само напоменути да су куће светогорских метоха у граду биле већином једноспратне, распоређене у оквирима сопствених или заједничких дворишта, ограђених зидовима на којима су били и излази на градске улице. Куће су имале своје житарнице и муљаче. Имале су такође сопствене или заједничке бунаре, па понекад и вртове за гајење воћа и поврћа. То нам све казује да је становништво већином живело од пољопривреде.

Када знамо да се цена једног модија обрадиве земље кретала око једног перпера, а цена једног модија винограда од 4 до 8 перпера, онда можемо и да израчунамо вредност градске имовине манастира Хиландара.[50]



Цртеж 3. Хиландарски поседи у Солуну на плану из 1917. године
1. *Метохијска црква св. Ђорђа (данашња св. Саве Српског)*
2. *Црква Ваведења*
3. *Св. Хипатије (данашња Богородица Дексиа)*
4. *Богородица Панагуда*
5. *Тријумфални Галеријев лук*

[42] O. Tafrali, *Topographie de Thessalonique*, Paris 1913, 21, нап. 5, где и имена улице од римског периода на даље; римско Via Egnatia (Regia), византијско Λεωφόρος, новогрчко φαρδὺς или μεγάλος δρόμος и турско Djatéghyol.

[43] Magdalino, *Some Additions*, 279.

[44] E. Schilbach, *Metrologische Quellen*, Düsseldorf 1970, 134—135, 139.

[45] Π. Θεοδωρίδη, Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς ὑστεροβυζαντινῆς κατοικίας. Саопштење у Ἐθνικὸν Μετσόβειον Πολυτεχνεῖον (3-12--1976).

[46] Π. Θεοδωρίδη, Μνημεῖα τοῦ ἁγιορείτικου παραγωγικοῦ χώρου, поглавље 6, стр. 278. Овај и претходни рад нису још објављени. Захваљујем се топло и овом приликом аутору на уступању свог рукописа.

[47] *Zogr.*, 25.

[48] Dölger, *Schatzk.*, 111, 112.

[49] *Actes de Xénophon, publiés par L. Petit*, Византийский Временник 10 (1903). Приложение, 5.

[50] J. Bombaire, *Actes de Xeropotamou*, Paris 1964, 16. 1—331, о разним куповинама од 1312. до 1325. године, и Lavra II, 83, 84, 85, 86, 87, 88, о разним куповинама од 1290. до 1300. године. О ценама винограда: Lavra II, 91, 109, 1300, 1321. Редак је случај да један модиј винограда кошта скупље, cf. *Actes de Xéropotamou*, 12.

Вести Данила II да је Милутин дао „небројено злато“ за куповину села и метоха које је приложио Св. Ђорђу у Солуну могу да буду разумљиве и самим куповинама Хиландараца у Солуну. Ипак нам се чини да би постале разумљивије разјашњењем положаја економа солунског метоха у управљању хиландарске својине у ширем подручју Солуна, чија се куповина обавила добрим делом новчаним средствима српског краља, како сведоче и исправе хиландарског архива.[51]

Ово је све што извори пружају о историји хиландарског метоха у Солуну. Овај је метох у XIII веку, вероватно, био од великог значаја за Хиландар, представљајући српско језгро у другом по важности граду Византије.[52] Преко њега су Хиландарци пратили збивања у византијском свету, а такође и заступали своје разноврсне интересе у Солуну. Истовремено, овај је метох био једина српска станица на путу који је преко Солуна водио на Свету Гору. Овде су пребивали и разни посетиоци Хиландара, великог српског светилишта у средњем веку. Угледни Хиландарци, управници метоха, економи, својим личним везама и познанствима, посредовали су, вероватно, у позивању уметника који су радили у Хиландару, а и у самој Србији. На то указује присуство у хиландарским актима имена чувених солунских уметника из почетка XIV века, као, на пример, протомајстора градитеља кир Георгија Мармаре, „пречасног сликара кир Михајла Проелевсиса“[53] и сликара кир Георгија Калиергиса.

Дугогодишњи византијско-српски рат, 1281—1299, и непријатељски односи између двеју држава довели су и до слабљења хиландарског метоха у Солуну. Због тога је краљ Милутин био принуђен да, у складу са својом унутрашњом и спољном политиком, обнови и украси опустелу задужбину св. Саве, брата свог деде.

Црква светог Николе

Већ на почетку нашег рада дали смо оцену појединих научних расправа према којима је Св. Никола Орфанос у Солуну поистовећен са истоименим Милутиновим храмом. Поменуто поистовећење би могли да поткрепе и извесни иконографски подаци које наведени аутори нису приметили. Наиме, у солунској цркви неке представе, а пре свега она св. Ђорђа Γοργός-а (у даљем излагању Горг), а и она вероватно св. Климента Охридског, дозвољавају предложено поистовећење (сл. 1).[54] Представа св. Ђорђа Горга постоји и у другој Милутиновој задужбини, у Старом Нагоричину (сл. 2),[55] а познат је такође и манастир св. Ђорђа Горга на реци Серави код Скопља, чији је трећи ктитор био српски



Сл. 1. Св. Никола шон Орфанон, св. Ђорђе Гори

краљ Милутин.[56] Иста представа постоји и у малој костурској цркви св. Таксијарха, чије је сликарство настало 1359—1360. године, за време владавине Симеона Синише Палеолога и његовог сина Јована Уроша, по поруџбини јеромонаха Данила (сл. 3).[57]

У сва три споменика св. Ђорђа Горг је приказан на сличан начин, у стојећем ставу и у одећи ратника. У Старом Нагоричину спуштеном десном руком држи копље, док у повијеној левој руци држи мач у корицама чији је врх окренут нагоре. У св. Николи Орфаносу држи копље у десној повијеној руци, а мач у опуштеној левој руци; на глави има мученички бисерни венац. У Св. Таксијарху у Костуру св. Ђорђе држи голи мач окренут нагоре у десној повијеној руци, док левом руком држи штит.

Можемо да помислимо да је представа у Старом Нагоричину најближа иконографском узору, ако се као такав узме литијска икона св. Ђорђа Горга на реци Серави. Разлике у појединостима између сачуваних представа св. Ђорђа Горга не би говориле о постојању различитих узора. Наиме, није увек неопходно да се сликар

---

[51] *Chil. I*, 48. 5—6, 49. 6—7, 50. 7—8, 4—7 и 29—32, 71. 4—6 и 32—35.

[52] У метох св. Ђорђа у Солуну склонио се вероватно 1262. године, када је као ћосав изгнан из Свете Горе, Теодор Граматик. У граду је остао, према свом причању, пола године. Претпостављам да га је Доментијан предао овом метоху и после његовог другог изгнанства из Свете Горе види: В. Ћоровић, *Доментијаново књижевно дело, Српска књижевност у књижевној критици, Стара књижевност*, приредио Ђ. Трифуновић, Београд 1965, 322—323; Ђ. Сп. Радојичић, *Стара српска књижевност*, Београд 1960, 48—49, 317—318; Св. Радојчић, *Насловна застава хиландарског Шестоднева из 1263. године*, Хиландарски зборник 2 (Београд 1971), 69—89; Ђ. Трифуновић, *Примери из старе српске књижевности*, Београд 1975, 36—39 и 170, мисли, пратећи Ђ. Сп. Радојичића, *Развојни лук старе српске књижевности*, Нови Сад 1962, 119—122, да је реч о метоху Хроматици-Кумици.

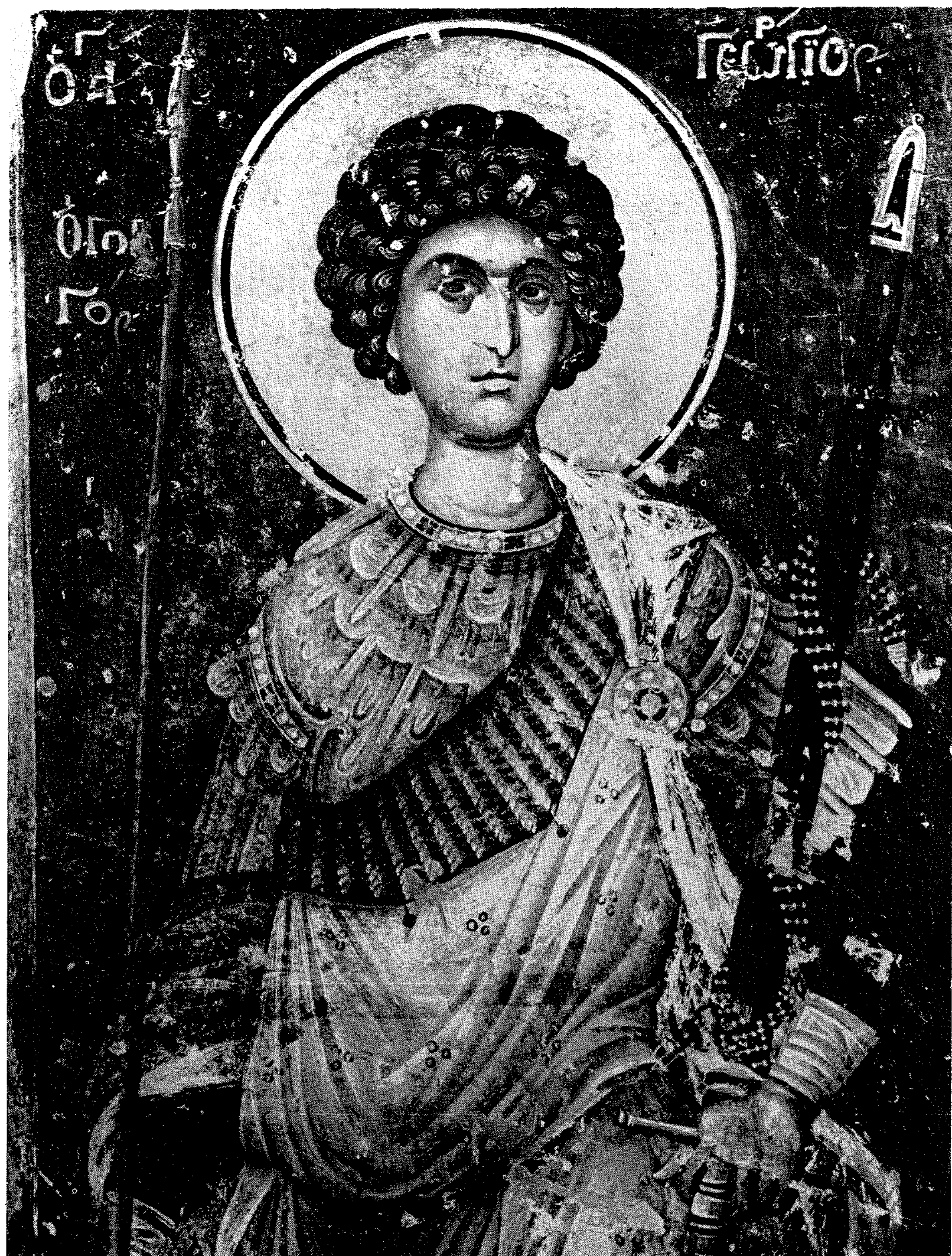
[53] *Chil. I*, 21. 4—5 и 7—8; cf. Magdalino, *Some Additions*, 280—281.

[54] Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογραφίες, 31, даје придев у инвентару и сл. 135 и у схеми III, број 12; Τσιτουρίδου, Ἅγιος Νικόλαος, II. Последњи аутор долази до истих резултата.

[55] Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности 11 (Нови Сад 1975) 31 (даље: Бабић, *О живописаном украсу*).

[56] Р. М. Грујић, *Властелинство светог Ђорђа код Скопља од XI—XIV века*, Гласник Скопског научног друштва, књ. I, св. 1 (Скопље 1925) 45—74 (даље: Грујић, *Властелинство*); В. Мошин, *Грамотите на манастирот св. Георги — Горг Скопски. Уводна студија*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, том I, Скопље 1975, 97—177, даље: Мошин, *Грамотите*; К. Илиевска—В. Мошин — Л. Славева, *Грамоти на манастирот св. Георги — Горг Скопски. Текстови*, у наведеној књизи, 181—241 (даље: Илиевска-Мошин-Славева, *Грамоти*); Ђ. Бошковић, *Проблем манастира св. Ђорђа — „Горга“ на Серави*, Старинар н. с., V—VI, 1954—1955 (Београд 1956) 73—82, изнео је претпоставку да скопски манастир треба поистоветити са Св. Ђорђем код Старог Нагоричана. Недавно, међутим, К. Петров, *Грамотите на манастирот св. Георги Горгос и обид за изнаоѓање на неговиот локалитет*, у наведеној књизи: *Споменици . . . на Македонија*, 242—247, показао је да се манастир налазио на месту Султан Мурат-џамије код Скопља, изграђеној 1436. године.

[57] А. Ὀρλάνδου, Ὁ Ταξιάρχης τῆς μητροπόλεως, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τόμος Δ', τεῦχος I (Ἀθῆναι 1938) 71, није запажен додатни епитет светитеља. Добру репродукцију ове фреске код Στ. Πελεκανίδου, Καστορία I, Θεσσαλονίκη 1953, 139α. Τσιτουρίδου, Ἅγιος Νικόλαος, 11—13.



Сл. 2. Старо Нагоричино, св. Ђорђе Горг

служи неким одређеним узором. Важнија је ту улога поручиоца дела. За ктитора је било битно да св. Ђорђе једноставно буде приказан и да му се у натпису дода придев Горг. Уосталом, различити атрибути не подразумевају увек различите иконографске типове. Узмимо као пример епитете који се употребљавају за св. Ђорђа: τροπαιοφόρος, Διασορίτης, Καππάδοξ, док је тип светитеља исти.

Иконографија св. Ђорђа-ратника је у целини обрађена.[58] Од почетка његовог култа — у V веку — па све до десетог века, св. Ђорђе се приказивао искључиво као мученик који игра улогу заступника људског рода пред Богом.[59] Ова се његова особина истиче у свим варијантама његових житија.[60] Наиме, он је пред своју мученичку смрт замолио Бога да му да благодет да буде помоћник свакоме који би зазивао његово име. Бог му је обећао да ће та његова молба бити испуњена. Касније, у X веку, следствено развоју византијског друштва, Георгије-мученик претворио се у ратника, задржавши, наравно, све особине мученика.[61]

Реч γοργὸς у средњем веку има два значења: страшан и хитар, брз. У књижевности се и прва и друга особина често везују за св. Ђорђа. У једном од најстаријих његових чуда, ономе о прободеном лику (miraculum de imagine perfossa), св. Ђорђе је приказан као страшан ратник. Према причању писца овог чуда, Сарацени, освојивши палестински град Диосполь, отаџбину св. Ђорђа, почели су после гозбе и пијанства да стрељају иконе тамошњег светитељевог храма. Онда им је један заробљеник рекао да не треба да тако поступају са светитељима „јер . . . и мученик, чијим се именом поноси

[58] В. Н. Лазарев, *Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-война в византийском и древнерусском искусстве*, Византийский Временник 6 (1953), 186—222 (даље: Лазарев, *Новый памятник*); В. Пуцко, *Мариупольскый рельеф св. Георгия*, Зборник радова Византолошког института 13 (1971) 313—331.

[59] D. Howell, *St. Georg as intercessor*, Byzantion 39 (1969), Bruxelles 1970, 121—136.

[60] K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, Abhandlungen der Königlich. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, XXV. Band, 3, München 1911, 15—16, 29—30, 39, 57 (даље: Krumbacher, *Der heilige Georg*).

[61] Лазарев, *Новий памятник*, 197 sq.



Сл. 3. Св. Таксијарси у Косшуру, св. Ђорђе Горі

храм, поставши непобедиви војник, зна да до данас узвраћа противницима на њиховој злоби.“ Сарацени су га питали и ко је овај, „а онај им је показао прстом горе стојећи лик мученика пресјајно израђен мозаиком, а одевеног у војни оклоп и обувеног у бронзане назувке и држећи у руци ратно копље и страховито гледајући оне који га у очи гледају.“[62] Ово чудо налази се у два рукописа с почетка XI века, у Paris. graecus 1604 и у Mosq. graecus 15 (Syn. Bibl. 381) из 1023. године.[63]

Најстарији сликани лик св. Ђорђа Горга треба сматрати да се налазио на изгубљеној старој манастирској литијској икони Св. Ђорђа Горга на реци Серави код Скопља. Први ктитор овог манастира био је византијски цар Роман III Аргир (1028—1034), познат по својој богатој ктитирској делатности.[64] Из ове чињенице можемо извући закључак да култ св. Ђорђа има цариградско порекло и да се везује највероватније за неку чудотворну икону. Није, иначе, искључено да је био у Цариграду и неки истоимени манастир, чије постојање није до данас откривено[64a]. Две хрисовуље, прва бугарског цара Константина Тиха Асена, из 1258, и друга српског краља Милутина, из 1299—1300. године, осветљавају историју скопског манастира. Обе повеље потврђују разна имања, позивајући се на старије сличне исправе. Тако, знамо да се у дародавце манастира убраја неколико византијских и бугарских царева и српских владара. Византијски цар Алексије I Комнин (1081—1118) чак је био и други ктитор.[65]

Истовремена појава св. Ђорђа Горга—Страшног у уметности и књижевности дозвољава нам, чини се, да наставак његовог култа временски ставимо у крај X или почетак XI века. Чисто војни карактер његовог атрибута види се и из чињенице да се у хрисовуљи Константина Тиха Асена (1258) светитељ означава као: „... **светы и великославьнь великомѫченикь Христов Геωргиѥ Горгос и побѣдоносець в бранехь** ...“, што одговара грчкој формулацији: ἅγιος καὶ μεγαλένδοξος μεγαλομάρτυς τοῦ Χριστοῦ Γεώργιος ὁ Γοργὸς καὶ νικηφόρος ἐν μάχαις. Словенски писац је, очигледно, како је утврђено, подржавао изразе грчких манастирских хрисовуља.[66]

Остаје, међутим, питање због чега придев γοργός није преовладао, већ га је заменио, углавном, епитет τροπαιοφόρος. Мислимо да је у томе веома важну улогу играло двојако значење речи и везивање епитета γοργός за један одређен догађај или одређено чудо, а истовремено и немање дубљих корена у хагиографији. Тако је, највероватније, придев γοργός убрзо изгубио значење „страшан“ због тога што је његова спремност да заступа без одлагања била истицана у свим црквеним текстовима.[67] За простог верника, светитељ никад није престао да му буде брз заступник у било којој од његових невоља. Од старе представе светитеља са застрашујућим погледом није ништа остало у представама из времена Палеолога. У једном епиграму песника Манојла Фила, св. Ђорђе се назива „брзоногим“ (γοργόπους).[68]

---

62 J. B. Aufhauser, *Miracula Sancti Georgii*, Leipzig 1913, 10—11: „... ἐπειδὴ ... καὶ ὁ μάρτυς, οὗ τῇ ἐπικλήσει ὁ οἶκος σεμνύνεται, στρατιώτης ἀήττητος γεγονώς, οἶδε μέχρι καὶ τήμερον τοὺς ἐναντίους τῆς πονηρίας ἀμείβεσθαι ... ὁ δὲ ὑπεδείκνυεν αὐτοῖς τῷ δακτύλῳ ἱσταμένην ἄνωθεν τὴν τοῦ μάρτυρος εἰκόνα ψηφῖσιν ἀνεστηλωμένην λαμπρότατα, θώρακά τε στρατιωτικὸν περιβεβλημένην καὶ περικνημῖδας ὑποδεδεμένην χαλκᾶς, καὶ δόρυ πολεμικὸν ἐν χερσὶ κατέχουσαν καὶ καταπληκτικὸν ἐνορῶσαν τοῖς ἀντιβλέπουσιν ...“.

63 Fr. Halkin, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, Bruxelles 1957[3], 221; J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Byzantinisches Archiv, Heft 5, Leipzig 1911, 3, 164; Лазарев, *Новый памятник*, 197, нап. 7.

64 Грујић, *Власшелинсшво*, 46—48; Мошин, *Грамошише*, 118—119; Janin, *La Geographie*, 162, 214, 459, 557, 567; S. G. Mercati, *Sulle iscrizioni di Santa Sofia*, Collectanea Byzantina II, Roma 1970, 288—293. Треба забележити да нигде, осим на наведеним представама, св. Ђорђе није означен као Горг. Само на Криту, у срезу Хераклиона, епархији Малевизија, постоји манастир Св. Ђорђа τοῦ Γοργολαΐνη, види: Θ. Τζεδάκη, Γοργολαΐνη Μονή, Θρησκευτική καί Ἠθική Ἐγκυκλοπαιδεία 4, (Ἀθῆναι 1964) col. 616——617.

64a Захваљујући истраживањима проф. Е. Цолакиса знамо да је почетком XII века постојала у Цариграду црква посвећена св. Ђорђу Горгу као што се види из једног епиграма који је био писан када је Андриан Мелита истој цркви посветио једно златно кандило (Εἰς κανδήλαν χρυσῆν δοθεῖσαν εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ Γοργοῦ παρὰ τοῦ Μέλητος). Види: Εὐδ. Τσολάκη, Ποικίλα, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 18 (Θεσσαλονίκη 1979) 479—483. И овом приликом љубазно се захваљујем проф. Е. Цолакису на пруженим подацима о овом споменику.

65 Илиевска – Мошин – Славева, *Грамоши*, 181—204, са старијом библиографијом; о хронологији Мошин, *Грамошише*, 122—124.

66 Илиевска – Мошин – Славева, *Грамоши*, 185, 194, 200, 214, 230, 236, 237.

67 Хρ. Θέμελη ἐπισκόπου Θαυμακοῦ, Ὁ Ἅγιος Γεώργιος ἐν τῇ Ὑμνογραφίᾳ, Ἐν Ἀθήναις 1962, 24, 31, 35, 38 (ἀντιλήπτωρ θερμός, θερμὸς προστάτης, ὀξεία ἀντίληψις, πρέσβυς θερμότατος, προστάτης θερμότατος; даље Θέμελης, Ἅγιος Γεώργιος); H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae, Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*, Bruxelles 1902, 626 (ὁ ταχὺς εἰς ἀντίληψιν); Krumbacher, *Der heilige Georg*, 280 (ὁ πάντων βοηθὸς ἑτοιμότατος); *Acta Sanctorum Aprilis III*, *Adverbiae* 1695 (éd. anast. 1969) XXXII—XXXIII (θερμότατος πρέσβυς καὶ ἀντιλήπτωρ καὶ προστάτης, θερμοτάτη πρεσβεία καὶ ἀντίληψις, βοηθὸς καὶ προστάτης ἑτοιμότατος καὶ ἀντιλήπτωρ); стварању придева γοργός за св. Ђорђа допринела је, без сумње, и чињеница да су речи Γεώργιος и γοργός парехетичне. На то указује и често употребљавање у књижевности у вези са св. Ђорђем и речи γεωργός (ратар), γεώργιον (њива) и разних облика глагола γεωργῶ (обрађивати земљу, бавити се ратарством). Отуда и св. Ђорђе као заштитник ратарства, види: Θέμελης, Ἅγιος Γεώργιος, 26, 27, 42, 46, 48, 54 (γεωργήσας, γεωργὸς τιμιώτατος, γεωργῶν, Χριστοῦ τό γεώργιον, γεωργός γεωργηθείς, καλλίστη γεωργία, γεωπονήσας); Μηναῖον Ἀπριλίου, ἐπιστασίᾳ Ν. Π. Παπαδοπούλου. Μ. Σαλίβερος ΑΕ, Ἀθῆναι, 205, 211, 218, 222 (ἐκαλλιέργησας, εὐγενὲς γεώργιον Χριστοῦ, μαρτυρικαῖς γεωργούμενον πράξεσιν, σοφῶς ἐγεώργησας, σπόρον γεωργήσας); о светитељу као заштитнику ратарства: E. Burrows, *The Name of St. George and the Agriculture*, Journal of Theological Studies (1939) 360—365; Ф. Баришић, *Грчки нашиси на иконама осшаве у Раковцу*, Зборник Филозофског факултета 10/1 (Београд 1970), 214—216; cf. И. Николајевић, у Balcanica 6, Београд 1975, 340. Не верујемо да постоји нека веза између придева γοργὸς и речи γοργόνιον, представе Медузине главе на штитовима (ἐπίσημον ἀσπίδος).

68 E. Miller, *Manuelis Philae Carmina*, II, Paris 1857, 397, епиграм XXXII.

Уосталом, као брзи заступници истичу се и Богородица Γοργοεπύκοος (скораıа оуслышателница, скоропослоушница) или св. Никола као „Θερμὸς προστάτης“ или „ταχὺς βοηθὸς“ итд.[69]

Покушаћемо у даљем излагању да објаснимо откуда представе св. Ђорђа Горга на споменицима који се везују за ктиторе Словене, односно чланове српске владајуће породице Немањића. Скопски Св. Ђорђе Горг је био, и као царска задужбина, средиште ширења култа светитеља на подручју Охридске архиепископије, која је до 1219. године обухватала и Србију. Најбоље се култ шири при устаљеном недељном окупљању народа на тргу и на два годишња вашара, који су одржавани при манастиру.[70] Познато је да је велики српски жупан Немања потврдио Св. Ђорђу Горгу старе даровнице, када је накратко (1189—1190) освојио Скопље.[71] То је исто учинио и његов син Стефан нешто касније (1207—1214).[72] Ове везе оснивача српске династије и његовог сина са наведеним манастиром имале су свакако неки одјек и у ширењу култа св. Ђорђа Горга код Срба.

Међутим, култ св. Ђорђа је већ крајем XII и почетком XIII века био дубоко укорењен у Србији, а светитељ је био лични заштитник Стефана Немање, оснивача српске династије.[73] Св. Ђорђе се у житијама св. Симеона Немање назива „скори помощникь“ или „скори вь бѣдахь помощникь“.[74]

Познато је да је велики жупан Стефан Немања подигао у Расу св. Ђорђу цркву и манастир из захвалности што се уз његову помоћ ослободио затвора у који су га бацила његова браћа.[75] Немања је, такође, уз помоћ св. Ђорђа, коме се помолио у црквици посвећеној њему у граду Звечану, савладао браћу и Византинце у бици код Пантина.[76] По Стефану Првовенчаном и Доментијану, Немања је у затвору, у оквиру своје молитве, дао св. Ђорђу обећање да ће посветити његовом заступству све дане потоњег живота, чак до последњег свог издисаја.[77] Ово обећање оснивача династије Немањића, ако узмемо у обзир државну идеологију о њеном светородном пореклу, треба сматрати и најчвршћим темељом култа св. Ђорђа у Србији, а нарочито на српском двору.

За време владавине великог жупана Стефана, потоњег краља Првовенчаног, на српском језику већ постоји Житије св. Ђорђа. Њиме се користио Стефан Првовенчани при писању Житија свог оца, доносећи један његов одломак — мученикову молитву пре смрти — или у дословном препису из постојећег текста или у сажетом облику.[78] Када је овај превод грчког Житија настао не можемо с поузданошћу казати. Чињеница је да за време писања Житија св. Симеона Немање од Стефана Првовенчаног (пре 1216. год.) он већ постоји. Врло је вероватно да је поменуто Житије св. Ђорђа настало старањем самог великог жупана Стефана Немање за потребе његове задужбине, Св. Ђорђа у Расу.

Св. Никола и св. Ђорђе су били најпоштованији светитељи у Србији за време Стефана Немање. Они су „крепким дланом“ подржавали његову власт неповређену, како вели његов животописац, син Стефан.[79] Иако је култ св. Николе био старији, Немања је изабрао за свог личног заштитника св. Ђорђа светитеља-ратника.

Међутим, за време владавине Стефана Првовенчаног, на српском двору су све јача настојања да се створи и учврсти култ оснивача српске династије — Симеона Немање. У складу са тим, св. Симеон замењује св. Ђорђа у улози заштитника српских владара. Многе особине св. Ђорђа приписују се сада српском светитељу. Узајамност два култа најбоље се показује коришћењем Житија св. Ђорђа при писању Житија св. Симеона од Стефана Првовенчаног. Св. Ђорђе наставља, по причању Првовенчаног, да буде заштитник његовог оца и после његове смрти. На пример, када је Михајло I Анђео, епирски владар, отео Скадар од Стефана Првовенчаног, највероватније 1214. године, српски владар се обратио свом оцу са молитвом да му помогне. Св. Симеон се обратио св. Ђорђу „. . . и овај великомученик, умољен господином светим“, по Стефановом причању, “на јави такну у ребра игумана својега Јанићија, у храму свом у средини српске земље, говорећи: ‚Устани, проповедај величину моју. Јер сам ја послан од Господа да убијем Михајла Грка, који је у Драчкој страни‘. И одмах један од робова његових, уста, прободе га мачем на одру његову . . . “.[80] Тако је убиство оснивача Епирске државе приказано као заједничко чудо св. Ђорђа и св. Симеона Немање који се такође већ назива „брзим помоћником“.[81] Средиште култа св. Ђорђа премештено је из српског двора у њему посвећен манастир у Расу, чија је улога при учвршћивању култа св. Симеона била, изгледа, велика. На овај начин, у време Стефана Првовенчаног, створен је један мали циклус чуда св. Ђорђа повезаних са култом св. Симеона Немање.

Доментијаново Житије св. Симеона, ослоњено на оно Стефана Првовенчаног, не даје скоро ни један податак о култу св. Ђорђа. Једина новост код Доментијана је појава св. Ђорђа Немањином свештенику пре битке код Пантина у облику коњаника-ратника[82]. Не треба заборавити да је међу дародавцима Св. Ђорђа Горга био и српски краљ Стефан Урош I (1243—1276).[83]

У сваком случају, манастир Св. Ђорђе Горг је увек наилазио на помоћ српске владајуће породице. И Константин Тих Асен, који је својом повељом 1258. године потврдио старије даровнице овом манастиру и при-

---

69 Д. Панић – Г. Бабић, *Боīородица Љевишка*, Београд 1975, 96—97, нап. 20 (са старијом библиографијом). О придеву Γοργοεπήκοος у византијском свету: V. Laurent, *Une fondation monastique de Nicéphore Choumnos*, Revue des études byzantines 12, Paris 1954, 36—39; Janin, *Les églises*, 310—311 и 225, о Богородици 'Οξεία 'Αντίληψις. Богородици 'Οξεία 'Επίσκεψις била је посвећена црква чувеног тесалијског манастира Макринитисе, задужбина Константина Малиасина: Б. Ферјанчић, *Тесалија у XIII и XIV веку*, Београд 1974, 43, 70—78. О сличним епитетима Богородице у химнографији: Εὐστρατιάδης, Θεοτόκος, 7, 13, 23 57, 64, 66 (ὀξεία ἀντίληψις, βοήθεια ἑτοίμη, βοήθεια ταχινή, προστασία ταχίστη, πρεσβεία ἕτοιμος, προστάτις ἑτοιμότατος). О св. Николи Θερμὸς προστάτης: G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'êglises de Pološko, Macédoine*, Cahiers Archéologiques XXVII (1978), 164; Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα στὴν Κουμπελίδικη Καστοριᾶς, Θεσσαλονίκη 1973, 37. Св. Никола носи придев ὁ ταχὺς βοηθὸς на једној икони из 1683. године, која се чува у Галерији при цркви св. Александра Невског у Софији (личне белешке).

70 Грујић, *Власūелинсūво*, 72—73.

71 Мошин, *Грамоūиūе*, 120.

72 Мошин, *Грамоūиūе*, 121; cf. Грујић, *Власūелинсūво*, 49.

73 Стеван Првовенчани, 25. 8—9: „. . . и призиваѥ помощника своѥго скораго. . . “; Башић, *Биоīрафије*, 36.

74 Стеван Првовенчани, 26. 12—13 :„ . . . приде светы скори помощникь и ıави се пресвутероу вь воиньсцѣмь wбразѣ . . . “и 71. 16„ ... скораго вь бѣдахь помощника . . . “; Башић, *Биоīрафије*, 36—37, 51; cf. Доментијан, 16, 18; Мирковић, *Доменūиан*, 235—236.

75 Стеван Првовенчани, 25; Башић, *Биоīрафије*, 36; Мирковић, *Доменūиан*, 235—236. О времену подизања цркве: Ј. Нешковић, *Ђурђеви Сūуūови у Расу*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975) 149—158.

76 Стеван Првовенчани, 26—27; Башић, *Биоīрафије*, 37—38; Мирковић, *Доменūиан*, 236.

77 Стеван Првовенчани, 24. 22—24; Башић, *Биоīрафије*, 36; Мирковић, *Доменūиан*, 231.

78 Стеван Првовенчани, 24. 7—11; Башић, *Биоīрафије*, 36. cf. Krumbacher, *Der heilige Georg*, 15—16, 29—30, 39, 57. О једном Житију св. Ђорђа из XIV века: Ст. Новаковић, *Аūокрифи једноīа срūскоīа ћириловскоīа зборника XIV вјека*, Старине VIII (у Загребу 1876) 74—92; Д. Павловић – Р. Маринковић, *Из наше књижевносūи феудалноī доба*, Сарајево 1959, 187—190. О другим делима која се цитирају у Житију Симеона Немање: Д. Богдановић, *Јован Лесūвичник у византијској и сūарој срūској књижевносūи*, Београд 1968, 179.

79 Стеван Првовенчани, 27; Башић, *Биоīрафије*, 35.

80 Башић, *Биоīрафије*, 66—67; cf. George Acropolites, *Opera I*, изд. A. Heisenberg, Leipzig 1903, 25: „. . . μετ' οὐ πολὺ δὲ φονεύεται παρά του τῶν ὑπηρετῶν ὁ Μιχαὴλ νύκτωρ ἐπί τῆς κλίνης συγκαθεύδων τῇ γυναικί. Ρωμαῖος δέ ἦν τῷ φονευτῇ τοὔνομα. . . “.

81 Башић, *Биоīрафије*, 74.

82 Мирковић, *Доменūиан*, 236.

83 Мошин, *Грамоūиūе*, 121.



Сл. 4.
Сшаро Нагоричино, св. Ђорђе Горī и Хрисш Сūасишељ

Сл. 5.
Сшаро Нагоричино, св. Венијамин

ложио му и нова имања, поносито истиче да је унук св. Симеона Немање[84]. Али, прекретницу у животу скопског манастира представља Милутинова владавина. Својом хрисовуљом из 1299—1300. године не само да је потврдио манастиру имања него је приложио и нова; обновио је манастир, поставши тако нови ктитор, трећи по реду[85].

Милутин је, осим до данас сачуваног Св. Ђорђа у Старом Нагоричину, подигао или обновио и Св. Ђорђа у Кичевској области, Св. Ђорђа у Дабру и Св. Ђорђа у Солуну, о коме смо већ говорили.[86] У обилатој градитељској делатности српског краља, цркве посвећене св. Ђорђу заузимају посебно место. То није случајно. Он узима као свог личног заштитника св. Ђорђа, јер је св. Ђорђе био светитељ-заштитник оснивача српске династије. Милутин, на тај начин, истиче и култ св. Стефана Првомученика, заштитника Немањића[87], чиме, као и у повељама, подвлачи своје порекло и истиче претке који су пре њега владали, свакако да би нагласио своје право на српски престо.[88] У исте политичке оквире треба ставити и његову жељу за обнављањем старих рукоположења задужбина родитеља и прародитеља својих, о којој говори његов животописац архиепископ Данило II.[89] Милутиновој политици служи и уметност. Ово се најбоље види у поворци Немањића у припрати Богородице Љевишке.[90] Посебно неговање култа Милутинових предака, подстакнуто и политичким приликама, водило је стварању Лозе Немањића, чији најстарији пример имамо у Грачаници.[91]

Св. Ђорђе у Старом Нагоричину представља једину сачувану Милутинову задужбину посвећену овом светитељу. Св. Ђорђе, патрон храма, приказан је овде више пута: у ктиторској композицији, на живописаној икони олтарске преграде, на западној страни југоисточног ступца и на западној страни југозападног ступца.[92] Необична ктиторска композиција је одјек одређеног историјског догађаја, победе краља Милутина над Турцима 1312—1313. године.[93] На живописаној икони олтара св. Ђорђе је Τροπαιοφόρος, на западној страни југозападног ступца је Γοργός, а насликан је пред Христом Спаситељем (сл. 4), док су на западној страни северозападног ступца одговарајуће представе Богородице Параклисе и крај ње св. Стефана Првомученика (сл. 6). Овај Деисис,

---

84 К. Јиречек—Ј. Радонић, *Историја Срба* I, Београд 1952², 180, нап. 102.

85 Грујић, *Властелинство*, 50; Мошин, *Грамоте*, 124.

86 Данило, 137; Мирковић, *Животи*, 103.

87 М. Ћоровић-Љубинковић, *Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар, н. с. XII (Београд 1961) 45—60.

88 М. Динић, *Однос између краља Милутина и Драгутина*, Зборник радова Византолошког института 3 (Београд 1965), 75, нап. 81 (даље: Динић, *Однос*).

89 Данило, 138; Мирковић, *Животи*, 104.

90 Д. Панић—Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 58—63.

91 Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, О Србљаку, Студије, Београд 1970, 200—203.

92 Г. Бабић, *О живописаном украсу*, 29—31.

93 В. J. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности 4, Нови Сад 1968, 68—76.



Сл. 6.
Сшаро Наīоричино, Боīородица Параклиса и св. Сшефан



Сл. 7. Св. Никола шон Орфанон, Хрисш Спасишељ

својим распоредом, који није случајан, указује, с обзиром да је св. Стефан Првомученик био породични заштитник Немањића, да је св. Ђорђе као лични заштитник краља Милутина носио придев γοργός. Овоме у прилог говори и постојање у истој композицији св. Венијамина (сл. 5), имењака и заштитника тадашњег игумана Нагоричина.[94]

Присуство св. Ђорђа Горга у костурском Св. Таксијарху — иако се може објаснити црквеном зависности града од Охридске архиепископије — показује, највероватније, да је светитељ био нарочито поштован на двору Душановог полубрата и да је поручилац сликарства сам захтевао да баш он буде представљен. Највероватније је Симеон, у свом покушају да се прикаже настављачем српске државне традиције, узео као свог личног заштитника св. Ђорђа Горга, следећи пример свога деде, краља Милутина.

Враћајући се на питање представе св. Ђорђа Горга у Св. Николи Орфаносу у Солуну морамо истаћи да се он приказује у оквиру идејне целине истоветне са оном из Старог Нагоричина: Богородица Параклиса је насликана на источној страни северног отвора (сл. 8), док је Христ Спаситељ (сл. 7) на истој страни јужног отвора; прекопута Богородице је представљен св. Ђорђе Горг, патрон ктитора, док је прекопута Христа св. Димитрије (сл. 9), патрон Солуна. У исту молитвену композицију спадају и св. Јован Теолог и св. Јован Претеча, на северној и јужној страни, крај олтарске преграде, као и сви светитељи-ратници у доњој зони главног храма.[95]

Није познато који је додатни назив носио св. Ђорђе у Милутиновој задужбини у Кичевској области. Милутин је икону ове задужбине нарочито поштовао, као што се види из казивања Данила II.[96]

Преглед култа св. Ђорђа код Срба води нас до закључка да светитељ са епитетом γοργός (скори помощникь) представља саставни део српске средњовековне државне традиције, а његова представа у солунској цркви може, тако, да служи као доказ о Милутиновом ктиторству.

Предложена идентификација би се могла поткрепити и још једним податком. Реч је о представи св. Кли-

---

[94] R. Hamann-Mac Lean—H. Hallensleben, *Die monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von* 11. *bis zum frühen* 14. *Jahrhundert*, Giessen 1963, план 31; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 51.

[95] Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογραφίες, схема III, број 12, 13, схема IV, број 23—24; Τσιτουρίδου, Ἅγιος Νικόλαος, схема 2, број 12, 13.

[96] Данило, 137; Мирковић, *Животи*, 103.



Сл. 8. Св. Никола йон Орфанон, Боīородица Параклиса

мента, по свему судећи — Охридског, на јужном зиду протезиса у солунској цркви. Верујемо да је ту приказан охридски светитељ, мада је његова представа доста оштећена, на основу неких ликовних обележја, а пре свега по облику браде. Његов култ је у то време био већ проширен међу Србима.[97] Климентово присуство у иконографском програму солунске цркве може се лако објаснити словенским пореклом ктитора, пошто је посреди споменик ван јурисдикције Охридске архиепископије. У истој цркви је приказан у попрсју св. Климент Анкирски, у првој зони јужног зида у олтару,[98] па верујемо да св. Климент Римски, који би могао да буде представљен у цркви, никад не би био пребачен у протезис.

Једину препреку нашем мишљењу да је црква св. Николе задужбина краља Милутина представља њен назив ,,ὁ 'Ορφανός" или ,,τῶν 'Ορφανῶν", први се везује за презиме једног доста хипотетичног ктитора, а други за књижевни назив св. Николе.[99] Имајући у виду пропагандни смисао Милутинових задужбина ван Србије, чини се да је споменик назив добио према својој намени. Познато је да је Милутин подигао у Цариграду болницу, у којој је по речима његовог животописца Данила II: ,,. . . овај благочастиви за живота свога установио, и до данас се сваки дан износи на порту обилно вино и хлеба и друге различне хране, ради довољног давања ништима и странима . . . "[100] ,,Давање на порту" било је установљено од Милутина и у Богородици Љевишкој.[101] Ево шта пише Данило II о добротворној делатности краља Милутина: ,,. . . Као што се не може избројити песак мора, тако и његове милостиње. И не само у Богом дарованој држави свога отачаства, него и по целој великој Романији, и самом великом и Новом Риму, Цариграду, сазда цркве, а осталима даде многе милостиње, и тамо маломоћне хранећи и грејући . . . Тако је живео и тако је чинио у многим годинама, тако да се прочуло име његово и пројављено је било у свима околним крајевима, источним и западним: Стефан Урош, превисоки и крепки и самодржавни и милостиви краљ српски . . . "[102] Милутин је, по истом писцу, ,,. . . отац сиротих и заступник удовица, хранитељ гладних, одећа нагих, поборник увређених, утеха жалосних . . . "[103] Потоња традиција, коју је забележио први грчки истраживач топографије Солуна, М. Χατζῆ 'Ιωάννου, о постојању дома за нахочад ('Ορφανοτροφεῖον) при манастиру, а коју је Ксингопулос одбацио без разлога, била је вероватно одјек делатности која се тамо развила по вољи његовог ктитора, српског краља Милутина.[104] Управо у вези са солунским краљевим здањима, Данило II бележи: ,,. . . све утврдивши да буде непоколебимо на блажени његов спомен и до данашњег дана. Јер у свима околним царствима и земљама причало се велико богољубство овога благочастивога и смерност његова . . ."[105] И пружање милостиње у краљевој болници у Цариграду служило је ,,. . . на велики и диван спомен и похвалу овом благочастивом краљу Урошу . . . "[106] Милутин је, као што смо на почетку истакли, остваривао у Солуну сваку своју жељу, захваљујући добрим односима са тастом, Андроником II Палеологом, а нарочито са таштом, Јоландом-Ирином Монфератском, која је тамо живела од 1303. до 1317. године.[107]

---

[97] Ц. Грозданов, *Портретите на Климент Охридски во средновековната уметност*, Словенска писменост, 1050-годишњица на Климент Охридски, Охрид 1966, 101—106; исти, *Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности*, Зборник за ликовне уметности, 3, Нови Сад 1967, 49—70; исти, *О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века*, Зборник за ликовне уметности 4, Нови Сад 1968, 103—117; В. Хан, *Проблем стила и датирања рељефне иконе св. Климента Охридског*, Зборник музеја примењене уметности 8, (Београд 1962), 7—22. Портрет св. Климента Охридског постоји и у цркви св. Таксијараха у Костуру: И. Дуйчев, *Приноси към историята на Иван Асен II*, Българско средновековие. Проучвания върху политическата и културната история на средновековна България, София 1972, 315, нап. 103, 116.

[98] Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογραφίες, сл. 126, схема IV, 19; Τσιτουρίδου, ''Αγιος Νικόλαος, 12—14, сл. 99, схема 2, број 24. Последњи аутор узима исту представу као доказ у поистовећењу ове цркве са истоименом Милутиновом задужбином.

[99] Ξυγγόπουλος, Τέσσαρες ναοί, 29—31; Μαυροπούλου-Τσιούμη, Νικόλαος 'Ορφανός, 8; Τσιτουρίδου, ''Αγιος Νικόλαος, 7—9; Γ. Ι. Θεοχαρίδου, Μία διαθήκη καὶ μία δίκη βυζαντινή, Θεσσαλονίκη 1962, 63—64.

[100] Данило, 135; Мирковић, *Живоши*, 102.

[101] Д. Панић—Г. Бабић, *Боīородица Љевишка*, 23 sq.

[102] Данило, 130—131; Мирковић, *Живоши*, 98—99.

[103] Данило, 140; Мирковић, *Живоши*, 105; cf. Данило, 129, 132, 138, 149; Мирковић, *Живоши* 98, 100, 104, 112.

[104] Ξυγγόπουλος, Τέσσαρες ναοί, 29—31; Τσιτουρίδου, ''Αγιος Νικόλαος, 7.

[105] Данило, 136; Мирковић, *Живоши*, 102.

[106] Данило, 141; Мирковић, *Живоши*, 106.

[107] М. Ласкарис, *Византиске принцезе у средњевековној Србији*, Београд 1926, 70—75; L. Mavromatis, *La Serbie de Milutin*, 127—141;



Сл. 9.
Св. Никола Орфанос,
св. Димитрије

Тешко је одредити време подизања Св. Николе у Солуну. Милутин је посетио Солун два пута: први пут 1299. године, због венчања са Симонидом, а други пут, 1303. године, да би посетио своју ташту, која је дошла, између осталог, са жељом да види зета и кћер.[108] Милутин би могао касније да посети град на позив таште, једино после угушења побуне свог сина Стефана, 1314. године.[109] Уколико подизање краљевих задужбина у граду треба везивати за неку од његових посета, онда би то било после ове године; вероватно 1317. година, година смрти Милутинове таште Ирине у Драми, представља terminus ante quem за подизање краљеве задужбине. Доказали смо, уосталом, да је Милутинова црква св. Ђорђа подигнута 1316—1317. године. Под условом да Данилово причање одговара временском редоследу подизања краљевих цркава у Солуну, онда је Св. Никола подигнут пре Св. Ђорђа. У сваком случају подизање и украшавање ове цркве треба ставити између 1314. и 1317. године. С овим закључком слажу се и стилска обележја живописа Св. Николе.[110]

Црква свете Тројице

Краљ Милутин није подигао у Солуну само наведене две цркве. На основу једне хрисовуље цара Стефана Душана из 1348. године, сазнајемо да је Хиландар имао у Солуну цркву св. Тројице са кућом и земљиштем: „. . . и оу градоу Солоунѣ црьковь Светаа Троица сь коущиемь и сь мѣстомь. . . “.[111] Да је Милутин био ктитор и ове цркве види се из Данила III Бањског, који у свом делу „Служба светоме краљу Милутину“, обраћајући се краљу-светитељу, каже: „. . . ва славном же граду Солуни (пречасни обитељ сатворил јеси ва име пресветије Тројице) . . . “.[112] Даља судбина овог споменика није позната, нити се зна где се у граду он налазио.

Манастир св. Ђорђа „ту Каниту“

Овај је манастир поклонио, свакако после септембра 1315. године, солунски митрополит Јеремија чувеном Хиландарцу Калинику.[113] Даровница том приликом издата од солунског митрополита била је потврђена и хрисовуљом цара Андроника II Палеолога. Ово се сазнаје из хрисовуље Андроника III Палеолога, којом се потврђује митрополитски поклон, од јуна 1323. године.[114] Место где се налазио манастир није нам познато, нити је јасно да ли је био власништво Хиландара после смрти његовог власника Калиника, између септембра 1324. и септембра 1327. године.[115]

Двор краља Милутина

Тешко је утврдити какав је био Милутинов двор у Солуну, о коме Данило II говори. Посебне недаће при томе представљају и наша скромна знања о изгледу средњовековних српских дворова.[116] У Солуну, осим византијског двора, коме се једино зна место у граду[117],

I. Ševčenko, *Études sur la polemique entre Théodore Métochite et Nicéphore Choumnos*, Bruxelles 1962, 275—279; Ф. Баришић, *Повеље византијских царица*, Зборник радова Византолошког института 13 (1971) 159.

108 Види претходну напомену и A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 41—42; исти, Μανουὴλ Πανσέληνος, Νέα Ἑστία, Ἀφιέρωμα στὸ Ἅγιον Ὄρος, Χριστούγεννα 1963, 21; cf. Св. Радојчић, *Натпис Марпоу на ариљским фрескама*, Текстови и фреске, Нови Сад б. г., 153; Τσιτουρίδου, Ἅγιος Νικόλαος, 18, нап. 69.

109 О Милутиновим посетама Солуну припремили смо посебну студију која ће бити ускоро објављена.

110 Τσιτουρίδου, Ἅγιος Νικόλαος, 226—232.

111 *Chil. II*, 38. 141—142.

112 Данило Бањски, *Служба*, 88; cf. Николовска, *Манастири и цркви*, 517.

113 Први помен Јеремије као митрополита Солуна јесте његов потпис у актима синода Васељенске патријаршије, од септембра 1315. године: F. Miklosich—J. Müller, *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana, I*, Vindobonae 1860, 42—43.

114 *Chil. I*, 90; cf. В. Мошин, *Хиландарац Калиник, српски дипломата XIV века*, Историјско-правни зборник 1 (Сарајево 1949) 129 (даље: Мошин, *Калиник*); исти, *Византиско-српските односи во првата четвртина на XIV век и дипломатот хиландарецот Калиник*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, II (Скопје 1977), 494; Janin, *Les églises.*

115 Мошин, *Калиник*, 130—131.

116 И. М. Здравковић, *Средњовековни градови и дворци на Косову*, Београд 1975, 99—129 (са старијом библиографијом).

117 Θεοχαρίδης, Νέα Μονή, 337—342; исти, Δύο νέα ἔγγραφα ἀφορῶντα εἰς τὴν Νέαν Μονὴν Θεσσαλονίκης, Μακεδονικά 4 (1957) 345 sq; исти, Τοπογραφία καὶ πολιτικὴ ἱστορία τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὸν ΙΔ′ αἰῶνα, Θεσσαλονίκη 1959, 17—18. Солунски двор се помиње у писму крфског митрополита Георгија Варданиса, од 1226—1227. године, никејском патријарху Герману II и у једном писму охридског архиепископа Димитрија Хоматијана солунском цару Манојлу Комнину, брату Теодора I Анђела: R.-J. Loenertz, *Lettre de Georges Bardanes, métropolite de Corcyre, au patriarche oecumenique German II*, 1226—1227 c., Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν 33 (1964) 110 i I. B. Pitra, *Analecta sacra et classica specilegio Solesmensi parata*, VI, Parisiis et Romae 1891, col. 502; cf. M. Vickers, *A. Note on the Byzantine Palace at Thessaloniki*, Annual of the British School at Athens, LXVI (1971) 369—371.

налазили су се и други, као што је, на пример, био двор Гија де Лузињана (Guy de Lusignan), који је Новом Манастиру поклонио Манојло Палеолог, 1384. године.[118] У овом случају реч је очигледно о резиденцији. Такав би требало да буде и Милутинов двор, који му је користио као пребивалиште приликом посета граду.

Како није могао да постоји двор без придворне цркве, један од Милутинових храмова у Солуну морао је имати ову намену. С обзиром да се Св. Ђорђе и Св. Тројица искључују, јер је прва, наиме, припадала метоху, а друга је имала само кућу, црква Св. Николе tôn Орфанôn остаје као једина која би могла да буде придворна. Разуме се, то је само претпоставка, која би могла да буде подкрепљена једино ископавањима око данашње цркве. Засада би у прилог нашој претпоставци говорили остаци монументалног предворја Св. Николе tôn Орфанôn и његов изванредан положај у горњем делу Солуна.

Србија је крајем XIII и почетком XIV века била најмоћнија и најбогатија балканска држава. Брак малолетне Симониде Палеологине са краљем Милутином показао је да се Византија према Србији односила, силом прилика, као према себи равној, а Милутин се, као зет, сматрао чланом владајуће породице Палеолога, што му је помагало у тежњи да у свему надмаши Византију. Другом раздобљу Милутинове владавине, од 1299. до 1321. године, припада и његова богата ктиторска и добротворна делатност, која чини део његове унутрашње и спољне политике. Милутин је овом делатношћу, с једне стране, повећавао свој углед у иностранству а, с друге, придобио безусловну подршку српске цркве у земљи.[119] Његов животописац, Данило II, додаје да је краља на ту делатност подстицало и његово покајање због „грехова младосних", мислећи при томе на његов раскалашни живот.[120]

Српски споменици у Солуну чине знатан део Милутинове ктиторске делатности. Њихов значај је утолико већи кад се зна да је Солун, углавном, представљао исходиште мајстора који су радили на другим Милутиновим задужбинама у Србији и у крајевима Македоније освојеним од Византије.[121] Ови споменици, плод посебних дуготрајних односа Солуна са Србијом, показују истовремено утицајност српског присуства у граду у овом периоду.

---

118 Janin, *Les églises*, 398; о кући млетачког гувернера града од 1423. до 1430. године види: Κ. Δ. Μέρτζιου, Μνημεῖα Μακεδονικῆς ἱστορίας, Θεσσαλονίκη 1947, 84.

119 Динић, *Однос*, 58.

120 Данило, 128; Мирковић, *Живоши*, 97.

121 С. Кисас, *Солунска умешничка йородица Асшраша*, Зограф 5 (Београд 1974) 35—37.

Les monuments serbes médiévaux à Thessalonique

Sotiros Kissas

L'archevêque serbe, Danilo II, nous communique dans la Vie du roi Stefan Uroš II Milutin que celui-ci construisit à Thessalonique un palais et les églises de St-Nicolas et de St-Georges. L'interprétation inexacte du mot роукоположеније, employé par Danilo II, a donné des résultats erronés dans tous les anciens traités consacrés à la question de l'identification des églises saloniciennes fondées par Milutin ou des résultats exacts atteints par une argumentation fausse. A savoir, tous les chercheurs liaient la donnée offerte par Danilo aux renseignements de Domentien et Théodose, biographes de saint Sava Nemanjić, qui décrivaient ses visites de Thessalonique, ses séjours au monastère Filokalès et son ordination à l'office d'archimandrite. L'auteur prouve que le mot роукоположеније se rapporte chez Danilo II à la fondation, il montre de plus qu'aucune ordination de saint Sava n'eut lieu à Thessalonique et que les églises mentionnées de Milutin n'ont aucun rapport avec le monastère Filokalès, dont le catholicon était voué au Christ. Par une exacte interprétation des renseignements offerts par Danilo on peut voir que l'église de St-Georges à Thessalonique était la fondation de saint Sava Nemanjić et que le roi Milutin ne fit que la rénover.

L'auteur identifie l'église St-Georges de Milutin à l'église du même nom du métochion médiéval de Chilandar et suit son histoire à travers des sources grecques et serbes. Ainsi, il arrive à la conclusion, à la base de documents de Chilandar, que le roi Milutin rénova l'église St-Georges situé dans le méthochion entre janvier de l'an 1316 et juillet 1317. Suivant les différents achats de Chilandar à Thessalonique l'auteur conclut que le métochion de St-Georges se trouvait dans le quartier de St-Paramonus, que le monastère de la Vierge appelé Jérusalem s'y intègra avant l'année 1316, donc, c'était celui qui était mentionné comme monastère royal en 1309. Ayant en vue l'existence à Thessalonique d'un méthochion appartenant à Chilandar au Moyen Age et la défense de construire des monuments ecclésiastiques pendant le pouvoir turc l'auteur arrive à l'hypothèse que le métochion de Chilandar et son église St-Georges, peuvent être identifiés avec l'église existante à l'époque actuelle sous une dédicace changée. Lors d'une restauration au XVI[e] s. l'église de St-Georges fut vouée à St-Sava de Serbie et c'est celle qui existe aujourd'hui comme l'église de Chilandar (rue Kamvunion N° 1). A la base de ceci le quartier de St-Paramonus à Thessalonique s'étendrait de la Via Egnatia au nord jusqu'au quartier de l'Hippodrome au sud et des murailles de la cité à l'est jusqu'au quartier de l'archevêché (Ste-Sophie) à l'ouest. Ensuite, l'auteur essaie de placer les propriétés de Chilandar dans l'enceinte de Thessalonique médiévale, de présenter graphiquement l'aspect extérieur des maisons achetées, de déterminer leur superficie et d'estimer leur valeur en tant que possession monastique. Enfin, il fait remarquer l'importance du métochion de Thessalonique pour la vie culturelle et artistique de Chilandar et même de la Serbie au Moyen Age.

L'auteur identifie l'église fondée par Milutin à Thessalonique avec l'église connue de St-Nicolas tôn Orfanôn ou l'Orfanos à la base de l'existence de la représentation de saint Georges ὁ Γοργός et celle de saint Clément d'Ohrid dans sa peinture murale. La même représentation de saint Georges, guerrier, en pied, existe aussi à Staro Nagoričino (1317—1318) et dans la petite église de Sts-Taxiarques à Castoria (1359—1360). Il existait au Moyen Age aux alentours de Skoplje le célèbre monastère St-Georges ὁ Γοργός, érigé par l'empereur Romain III Argyros (1028—1034), dont Milutin devint le troisiéme fondateur. L'auteur, prenant en considération l'origine constantinopolitaine de la représentation de St. Georges ὁ Γοργός, tente d'expliquer l'apparition de l'adjectif additionné. Il arrive à la conclusion que l'adjectif avait au début le sens de terrible, tel qu'apparaît le saint dans le *miraculum de imagine perfossa* (le miracle de la face transpercée) au commencement du XI[e] siècle. Le sens de cet adjectif fut sous peu oublié et le mot ὁ Γοργός en tant qu'adjectif ajouté à saint Georges prit la signification *prompt* tel qu'il apparaît souvent en littérature. Suivant le culte voué par les Serbes à saint Georges l'auteur montre que le Saint qui aide promptement (скори помоштник) était le patron personnel du fondateur de la dynastie des Nemanjić, donc, du Grand joupan Stefan Nemanja, et que plus tard le roi Milutin le reprit pour des raisons politiques (on le représente en tant que protecteur du roi à Staro Nagoričino avec l'adjectif supplémentaire ὁ Γοργός de même que dans l'église St-Nicolas à Thessalonique). Le cas fut semblable dans l'attitude de Simeon—Siniša Paléologue dont on rattache le règne à la peinture de Sts-Taxiarques à Castoria. Par là, l'auteur fait comprendre que la représentation de saint Georges ὁ Γοργός est un élément de la tradition médiévale de l'Etat serbe et que, en tant que tel, il peut être un argument en faveur de l'identification mentionnée. La présence de saint Clément d'Ohrid dans la décoration

d'une église en dehors du diocèse de l'archevêché d'Ohrid montre, d'après l'auteur, l'origine slave du fondateur de l'église. Enfin, l'auteur, tenant compte du caractère propagateur des fondations de Milutin en dehors de la Serbie, indique la possibilité que le nom de l'église St-Nicolas à Thessalonique (τῶν 'Ορφανῶν, ὁ 'Ορφανός) se rattache probablement aux activités humanitaires du roi Milutin qui se développèrent de même dans ses autres fondations (la Vierge Ljeviška, l'Hôpital royal à Constantinople). L'auteur situe la construction et la décoration de cette église à l'époque entre les années 1314 et 1317.

L'auteur, poursuivant son exposé, présente les données historiques sur l'église de la Ste-Trinité à Thessalonique, fondation du roi Milutin et sur l'église de St-Georges *tu Kanitu* qui fut donnée après 1315 au célèbre moine Kalinik de Chilandar par le métropolite Jérémie.

L'étude se termine par un court aperçu sur la question du caractère et de la position du palais de Milutin à Thessalonique. L'auteur suppose que le palais n'était pas grand et qu'il se trouvait le plus probablement auprès de l'église de St-Nicolas qui devait être du type des églises palatines.

Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology

Research nto the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia

Narthex Programmes of Lesnovo and Sopoćani*

Zaga Gavrilović

In memory of Svetozar Radojčić

In court acclamations, panegyrics and other literary works, Byzantine emperors were often compared to Moses, David, Solomon or Constantine and the wisdom by which they govern was thus praised. In the letter addressed to Justinian II by the Council of Trullo in 692, the holy Fathers of the Church said: "You whom wisdom had conceived and to whom she had rendered the service of a midwife, having educated you handsomely and adorned you with virtues and filled you with divine spirit, she revealed you as the eye of the Universe, illuminating all subjects with pure and clear intellect."[1]

This, and innumerable other texts confirm that exalting the wisdom of the emperor meant recognising in him the proof of Divine Wisdom, the bright-beaming light of the Logos, the Sun of Justice itself.[2]

It is indeed essential to remember the importance of the element of *light* in all glorifications of the emperor in Byzantium. Studies in imperial ideology offer ample evidence for a whole system of ideas based on light symbolism, structure inherited from Hellenistic and Eastern monarchies and applied to the new political philosophy of Christianity.[3]

On the other hand, it is necessary to recall that in Byzantine theological commentaries the idea of Divine Wisdom is closely linked with the sacrament of baptism. Divine Wisdom is the incarnate light, the Logos who has descended and taken on the human form in order to save mankind, but it is only by being baptised that man can partake in that grace. By receiving the seal of the Holy Trinity in baptism, man who was created in God's wisdom is again enlightened. Baptismal exegesis explains that during the Easter night, the night of φώτισμα (when in the Early Church baptism took place), the image of Christ which had been lost through Original Sin is restored in the heart of the baptised. It shines like the imperial effigy on the lost and found coin from the parable, as a result of the neophyte rejecting the old Adam, putting on the new gleaming garments of purity and taking Eucharist at the end of the initiation ceremony.[4]

Moreover, according to Byzantine mystics, the human soul is in perpetual migration towards the light of Christ but baptism is the first and indispensable step on the path which leads to that light.[5]

Just as the symbolism of light is of paramount importance in imperial ideology, one finds that in the theology of baptism every ordinary man is at the centre of a similar light symbolism where Divine Wisdom is again the essential idea.

I believe that by taking into account this parallelism between the illumination by Divine Wisdom of the baptised and of the emperor, one can define with greater precision some important iconographic and stylistic concepts in Byzantine art, particularly those which governed certain programmes of manuscript and church decoration.

In an article in which I discussed the mosaic of the kneeling emperor at Saint Sophia, Constantinople, I mentioned the sophisticated and somewhat enigmatic programme of illumination of the Paris. gr. 510, the famous 9th century manuscript made for Basil I in which Sirarpie Der Nersessian[6] had already noticed strong imperial connotations. In my opinion, further research will prove that a great number of pictures in the Paris Gregory illustrate events which were types of Christ's Baptism and which indicated, in mystical thought, the possibility of man approaching God by the grace of the Spirit's wisdom. All those illustrations seem to point out that by being baptised all men are enlightened and can rejoin Christ, but that leading them on that path is the emperor whose deeds are directly inspired by Christ's wisdom.[7]

Turning to monumental art, I believe that by recognising the importance of the theological complex Divine Wisdom-Baptism, combined with the idea Divine Wisdom-Emperor, one can indeed find a key to the explanation of many elaborate programmes in Mid- and Late-Byzantine churches, especially those of the narthexes.[8] Again, the connection

---

* The text of this article is an augmented version of a paper read at the Fifth Annual Byzantine Studies Conference (Dumbarton Oaks, October 26—28, 1979), within the session devoted to "The Idea of 'Empire' in Fourteenth-Century Serbia."

[1] Mansi vol. XI, col. 932—933; cf. F. Dvornik, *Byzantine Political Ideas in Kievan Russia*, Dumbarton Oaks Papers 9—10 (1955-6), p. 87.

[2] For the patristic concept of Wisdom — Light of the Logos at the origin of Creation see Marie-Thérèse D'Alverny, *Les Anges et les Jours*, Cahiers Archéologiques IX (1957), pp. 271—300.

[3] See especially E. H. Kantorowicz, *Oriens Augusti — Lever du Roi*, DOP 17 (1963), pp. 117—178; F. Dvornik, *Early Christian and Byzantine Political Philosophy. Origin and Background* II, Dumbarton Oaks Studies 9 (Washington 1966), pp. 611—723; A. Grabar, *L'Empereur dans l'Art Byzantin*, Paris 1936, pp. 104—106; A. Cameron, *Corippus: In laudem Iustini Augusti minoris* (edition, translation and commentary), London 1976, pp. 135 and 161—163.

[4] A homily by Pseudo-Chrysostom (Migne PG 61, col. 781—784) on the Parable of the Lost Drachma and the Prodigal Son (Luke XV, 8—10; 11—32) gives a concise exegesis on the connection between baptism and Divine Wisdom. The unusual illustration of that homily in a 10th century manuscript (Athens, National Library gr. 211, fol 34v.) with St. John the Baptist holding a lamp of clay in which shines the bust of Christ Emmanuel, contributes, in my opinion, to the understanding of the theological complex Divine Wisdom — Baptism in a remarkable way (see Z. A. Gavrilović, *La Résurrection d'Adam: une réinterprétation*, Cahiers Archéologiques XXVII, 1978, pp. 101—115). A reference to Wisdom and baptism in connection with the Parable of the Lost Drachma is made by St. Gregory of Nazianzus in his oration on the Nativity (Migne PG 36, col. 328); the same paragraph is repeated in the II oration on Easter (Migne PG 36, col. 660). The connection between Wisdom and baptism is confirmed by the liturgy of Lent. Daily readings (lectio continua) from the Book of Proverbs during Lent reflect the tradition of the baptismal liturgy of the Early Church and the tradition of the instruction of the catechumens from the Book of Proverbs during the seven weeks' preparation preceding baptism on Easter night. This has been pointed out to me by Father John Meyendorff to whom I again express my gratitude.

[5] J. Daniélou, *Platonisme et Théologie mystique*, Paris 1944, pp. 23—35; G. B. Ladner, *The Philosophical Anthropology of Saint Gregory of Nyssa*, DOP 12 (1958), pp. 90—93.

[6] S. Der Nersessian, *The Illustration of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images*, DOP 16 (1962), p. 219 ff.

[7] Z. A. Gavrilović, *The Humiliation of Leo VI the Wise. The Mosaic of the Narthex at Saint Sophia, Istanbul*, Cahiers Archéologiques XXVIII (1979), p. 90, and n. 21.

[8] A study of repertoires of iconographic themes in the painted decoration of narthexes in King Milutin's churches by Гордана Бабић,



Fig. 1. Lesnovo, Narthex, North side: The Investiture of Dušan and Jelena and the Vision of Ezekiel (photo D. Tasić)

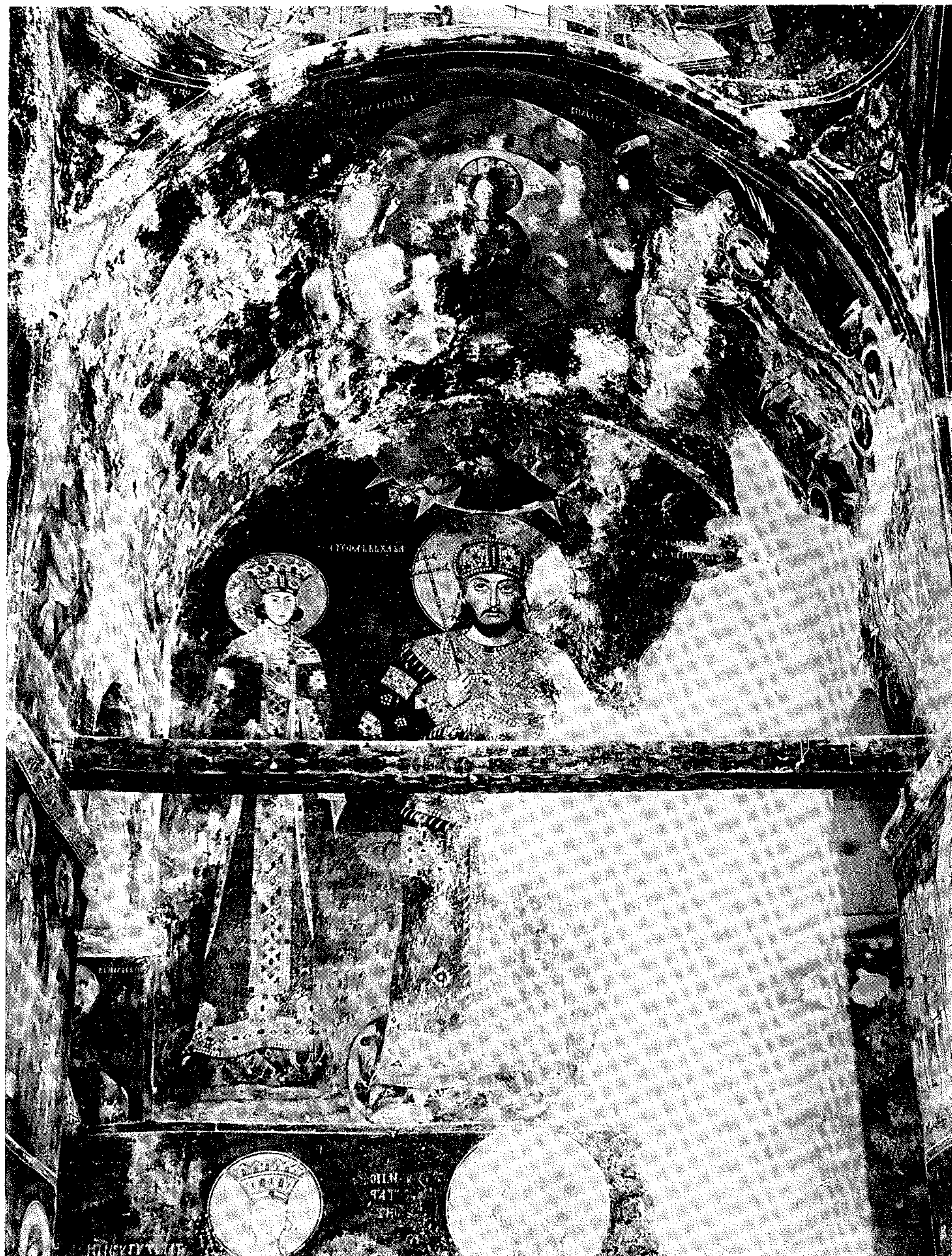


Fig. 1. Lesnovo, Narthex, North side: The Investiture of Dušan and Jelena and the Vision of Ezekiel (photo D. Tasić)

between the idea and its artistic manifestation in these painted ensembles is not easy to grasp. However, it is precisely the presence of royal portraits within a particular setting, together with other iconographic themes related to the basic meaning of the symbolism of *light* in Byzantine spirituality, that reveals a profound intention of the ktitor or his advisor. Placed in the area *leading* to the main body of the church, each programme as a whole is influenced by the character of the liturgical function of the narthex and interprets by a rich variety of means the essential Christian belief about man's soul and its striving towards God.

This method of investigation can be successfully applied to wall-paintings of medieval Serbia. Their rich repertoires and good state of preservation offer invaluable material for such an enquiry. In addition, textual sources from the Serbian Medieval State contribute to the conclusion that the Byzantine model of the emperor inspired by Divine Wisdom was understood and adopted by the Serbian rulers. All Serbian kings from Stefan the First Crowned to Dušan until his imperial coronation in 1346 styled themselves "autocrator", in Serbian "samodržac", which, as Ostrogorsky has shown, manifested their complete political independence.[9] At first within their own realm, but soon with wider territorial aspirations, they assumed, after their Byzantine example, the same role of the defenders of orthodoxy, appointed directly by Christ, and, as we know, laying heavy emphasis on the holiness of their Nemanjić dynastic lineage.[10] It is quite clear, and it is important to observe, that art was understood to be a component of that ideology, indeed one of its most prominent and reliable pillars. As in Byzantium, art was called upon to confirm and to enhance the king's or the emperor's authority and wisdom, as well as to reflect the harmony of God's creation. It was a powerful means of expressing the monarch's devotion, thus confirming his important role in the hopes and expectations of his Christian people. But the fact that people themselves were Christ's true subjects, also illuminated by the Holy Trinity and free from heresies, was the other important theme which the artistic language, with all its numerous metaphors was called upon to glorify.

The most impressive portrait of Dušan is preserved in the narthex of Lesnovo dating from 1349.[11] The panel representing the mystical investiture of the imperial couple and their son is situated above the family panel of the ktitor Despot Jovan Oliver and immediately under the vault occupied by the vision of the prophet Ezekiel on the shore of the river Chobar (Ezek. 1, 5—18) (fig. 1).

It is certain that the symbolic meaning of this Old Testament scene is intended as a prologue to the scene of Dušan's investiture. The prophet is represented twice: once fallen upon his face, with an angel beside him; the second time, standing and contemplating the tremendous light which has appeared in the sky — Christ on a rainbow, in a mandorla, surrounded by four four-faced living creatures. Two hands appear behind Christ's mandorla, one holding a book, the other a scroll. Some fish and two birds can be seen in the river and on its shore. An inscription in old-Serbian reads: "The prophet Ezekiel saw this in a dream". Immediately below, Christ, in a segment, is extending crowns to Dušan and to Jelena, both in full imperial regalia (the figure of the young king Uroš is almost completely destroyed).

The style of Dušan's portrait completes the drama of the highly symbolic setting of the investiture composition. Idealization and impassivity are achieved by a clear linear treatment of features and by the expression of the emperor's wide open eyes, the gaze directed slightly upwards.[12] Corippus' verse "tranquillus princeps oculis pietate serenis . . ." comes to mind.[13]

In addition to the vision of Ezekiel above Dušan's portrait, many other Old Testament themes are represented in Lesnovo narthex: Moses and the Burning Bush, the Tabernacle of Moses, Gideon and the fleece, the Ascension of Elijah, Jacob's ladder and the fight with the angel, another composition inspired by the prophecy of Ezekiel (Ezek. 44,3), the Vessels of the Temple and the illustrations of Psalms 148, 149 and 150.

There are fewer New Testament compositions: Christ's Baptism, two panels with the preaching of St. John the Baptist and the Parable of the Ten Virgins (Matthew 25, 1—13). There is also a large composition of the Forty martyrs of Sebaste (fig. 2).

This at first glance heterogeneous iconography includes also a symbolic picture of the Mother of God — Source of life, Christ the Unsleeping Eye, the individual figures of Christ on the throne, the Virgin, St. John the Baptist, St. Theodore Studite, St. John of Damascus, Joachim and Anna and other saints, portraits of the bishops of Zletovo and the representation of the patron of the church, the archangel Michael on a horse.[14] A bust of the Pantocrator is represented in the dome, while in the pendantifs and along the base of the drum four compositions interpret the teaching of St. Gregory the Theologian, St. John Chrysostom, St. Basil and St. Athanasius, as sources of wisdom: the four Fathers of the Church are writing at their desks, each one receiving inspiration from an allegorical figure of Divine Wisdom. Their teaching is in its turn represented allegorically as a well or as a stream to which people from all walks of life come to drink (fig. 3).

The metaphor of the sources of wisdom in connection with the teaching of the Fathers inspired by Divine Wisdom is self-explanatory, but the other scenes at Lesnovo are wrapped up in a more subtle symbolic system which is, however, in my opinion, subordinated to the same idea.

In patristic commentaries Old Testament theophanies were not only interpreted as prophecies of Christ, but they also evoked visions of those specially inspired Biblical figures to whom it was granted to be *illuminated* by the presence of God. While it is true that many Old Testament events were celebrated as prefigurations of the Virgin, one should remember that according to many authors, from St. Gregory of Nyssa to Nicholas Cabasilas, they were at the same time symbols of the stages through which the human soul moves in its mystical life in search of unity

---

Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина, Византијска уметност почетком 14. века, Београд 1978, pp. 105—130 (resume in French), is an important step forward in an otherwise rather neglected field. — There is a need for a study of the origin and development of the narthex (architecture, liturgical function, painted decoration) which would, ideally, combine efforts of specialists in all disciplines involved. See P. Lemerle, *Philippes et la Macédoine Orientale à l'époque chrétienne et byzantine*, Paris 1945, vol. I, pp. 323—332; H. Leclercq in DACL s. v. Narthex.

9 Г. Острогорски, *Аутократор и самодржац*, Глас Српске краљевске академије CLXIV, d. r. 84, 1935, 141—160, reprinted in *Сабрана дела* IV (*Византија и Словени*), Београд 1970, pp. 321—338. See also В. Мошин, *Самодржавни Стефан кнез Лазар и традиција немањићког суверенитета од Марице до Косова*, Le Prince Lazar, Symposium de Kruševac 1971, Београд 1975, p. 13—43, Г. Острогорски, *Србија и византијска хијерархија држава*, Ibid. p. 125—137.

10 С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, p. 23; М. Ћоровић-Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве*, Старинар, н. с. VII—VIII (Београд 1958), pp. 79—81; S. Ćurčić, *The Nemanjić Family Tree in the Light of the Ancestral Cult in the Church of Joachim and Anna at Studenica*, ЗРВИ 14—15 (Београд 1973), pp. 191—195.

11 S. Radojčić, op. cit. 55—56; N. L. Okunev, Lesnovo, L'Art Byzantin chez les Slaves I, 2, Paris 1930, pp. 222—263; В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, p. 64 ff. with bibliography.

12 cf. S. Radojčić, *ibid.*

13 A. Cameron, *Corippus*, pp. 70, 192.

14 С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8 (Београд 1977), pp. 55—58.

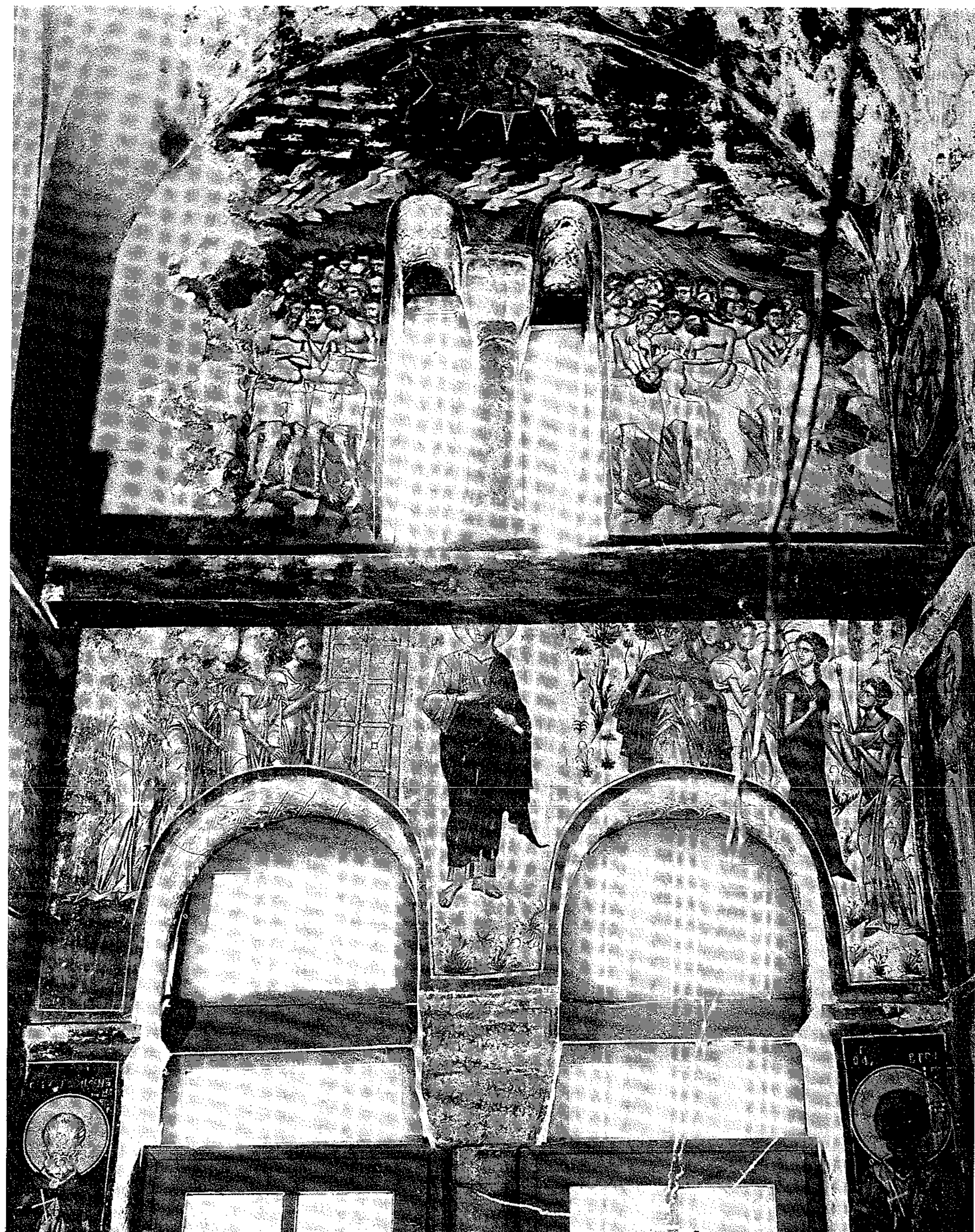


Fig. 2. Lesnovo, Narthex, West wall: The Forty Martyrs of Sebaste and the Parable of the Ten Virgins (photo D. Tasić)



Fig. 3. Lesnovo, Narthex, South-East pendantif and base of the drum: Teaching of Saint John Chrysostom as source of wisdom

with God.[15] And it was indeed in this context, and because certain Old Testament episodes were considered as figures of man's attempt to rejoin the Logos, that they became connected with Mariological typology since the Virgin was the seat of the Logos and the proof above all other of the possibility of human nature becoming impregnated with the divine light.[16] A great variety of metaphors is thus used to express the constant striving of the soul from darkness towards light; as I said earlier, baptism is considered to be the basic condition for engaging upon that road. That is why one finds, as in Lesnovo narthex, Moses and the Burning Bush, the Ascension of Elijah and other Old Testament themes figuring side by side with the cycle of Christ's Baptism and with scenes of events which have been interpreted as allusions to baptism — such as the Forty maryrs and the Parable of the wise and foolish virgins. (See Appendix).

The illumination by Divine Wisdom is therefore the message which all those representations have in common, the emphasis being on the passage from darkness to light. The liturgical function of the narthex in Mid- and Late-Byzantine churches, such as it is known from scattered information (contained mostly in typica), supports this conclusion: penitents and candidates for baptism stood there during liturgy; baptism and offices for the dead took place there; certain hours and parts of vespers and mattins were sung in it.[17] The essential meaning of all those offices is expressed in prayers for the transition from sin to purity, from ignorance to knowledge, from obscurity to light eternal.[18]

The dominating figure of Dušan and the style of his portrait, in the symbolic setting of the narthex at Lesnovo, show clearly what part the divine inspiration of the emperor was supposed to play in the quest for Divine Wisdom of all his subjects. Literary formulas in prooimia to Dušan's numerous charters, in Serbian and in Greek, confirm the maturity of this ideology in 14th century Serbia.[19]

A detailed analysis of the narthex decoration of 13th and other 14th century Serbian churches can reveal many different combinations of themes whose symbolism was composed within the ideological framework just described and which prove the existence of that ideology in medieval Serbia ever since the times of Prvovenčani and Saint Sava. As an example from the earlier period I shall consider the inner narthex at Sopoćani, dating from the years around 1260[20] where the programme includes portraits of king Uroš I and his family approaching the Virgin on the throne with Christ, the panel of the Death of Queen Anne, Uroš's mother, St. Constantine and Helena, the Sacrifice of Abraham, the Three Hebrews in a fiery furnace, the Tree of Jesse, the Last Judgment, the Story of Joseph and a cycle of Seven Ecumenical Councils to which two more compositions have been added: Nemanja's Council and the Last Supper.[21]

---

[15] J. Daniélou, *Platonisme* . . . pp. 175—258; M. Lot-Borodine, *Nicolas Cabasilas, Un maitre de la spiritualité byzantine au XIV^e siècle*, Paris 1958, pp. 13—22.

[16] S. Der Nersessian, *Le Lit de Salomon*, ЗРВИ 8 (Mélanges G. Ostrogorsky I) Beograd 1963, pp. 78—79.

[17] F. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin I*, Chevetogne 1948, p. XVIII; Л. Мирковић, *Православна литургика I*, Београд 1945, pp. 109—110.

[18] On the characteristic theme of "passage" from the "old" to the "new" in Byzantine lyturgical cycles, see J. Meyendorff, *Byzantine Theology*, London and Oxford 1975, pp. 120—121.

[19] For example: *Monumenta Serbica* ed. Fr. Miklosich, 1858 (Graz 1964), pp. 133; 124—125. It is clear that the arengas to Dušan's charters contain a great number of ideological elements identical to those found in the charters of the Byzantine emperors, as analysed by H. Hunger, *Prooimion. Elemente der byzantinischen Kaiseridee in den Arengen der Urkunden*, Wien 1964.

[20] В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, pp. 43—47.

[21] Id., *Византијске фреске*, p. 179; id., *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*,

I shall deal with two of those themes:

1. The Story of Joseph (Genesis 37—50) illustrated on the West wall in a series of scenes forming four superposed strips (Fig. 4) and

2. The cycle of seven Ecumenical Councils with Nemanja's Council and the Last Supper occupying the East wall (fig. 5).

The cycle of Joseph has been studied by R. Ljubinković,[22] who saw parallels between certain details of Joseph's life as depicted on Sopoćani frescoes and the life of Nemanja, as recounted in Serbian medieval biographies. According to Ljubinković, this particular cycle of Joseph had the meaning of a direct tribute to Nemanja, the founder of the dynasty, whose deeds were praised by comparing him to Joseph and Jacob and by representing, in Sopoćani, Biblical analogies to the events of his life drawn from the history of the leaders of the chosen people of Israel.

With reference to Ljubinković's study, A. Grabar[23] has added observations concerning the princely character of the Story of Joseph in Byzantine art. Similarly, in her study of the miniatures of Paris. gr. 510 S. Der Nersessian had already noticed direct connections with the imperial iconography in the illustrations of the Story of Joseph in that manuscript (although the reason for including the whole cycle of Joseph in the Paris Gregory was not quite clear).[24]

It is generally accepted that in medieval commentaries which influenced iconographic modes of Joseph's story, Joseph's life is primarily treated as a prefiguration of Christ's life and passion. However, as I just mentioned, a side-line in Joseph's story connecting it in some way to the idea of princely life or giving it imperial overtones has been recognized by Der Nersessian, Ljubinković and Grabar.[25]

It should be stressed that the virtue Joseph possessed and which medieval authors wanted to emphasize in the princely context of his story was Joseph's wisdom, the sum of all virtues with which a divinely inspired ruler is endowed.[26]

In the Orthodox Church the memory of Joseph is celebrated on Holy Monday.[27] Hymns sung during Mattins praise Jacob's righteous, wise and glorious son who was "seated in a chariot and honoured as a king"; . . . "he was glorified by God who sees the hearts of men and bestows on them a crown incorruptible".[28] Written much in the same vein is a homily by St. John Chrysostom,[29] as well as two Kontakia for Holy Monday by Romanos the Melod.[30]

Joseph's wisdom is often mentioned by the Serbian medieval authors. In his biography of Nemanja, Stefan Prvovenčani (king Stefan the First Crowned) enumerates his father's virtues: charity, justice and humility. Paraphrasing Psalm 104 (105) 21—22 ("He made him Lord of his house, and ruler of all his substance, to chastise his rulers at his pleasure, and to teach his elders wisdom"). Prvovenčani speaks of Nemanja as of another Joseph, chosen by Christ; having had the same virtues as Joseph, he was elevated to the throne "to teach his elders wisdom". Prvovenčani goes on to say that Nemanja preserved his people's orthodoxy by keeping his country under the protection of the cross of Christ and teaching his lords wisely.[31]

One may add that it is again to Joseph's wisdom that Dušan refers while speaking of himself in the introduction to his Code of Law.[32]

I believe therefore that all these literary and liturgical references to the *wisdom* of Joseph, alluding to his

ЗРВИ 10, Београд 1967, pp. 139—141. Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, p. 107.

22 R. Ljubinković, *Sur le symbolisme de l'histoire de Joseph du narthex de Sopoćani*, L'art byzantin du 13e siècle, Symposium de Sopoćani, 1965, Belgrade 1967, pp. 207—219.

23 A. Grabar, *Les cycles d'images byzantins tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princier*, Starinar n. s. XX (1969) (Mélanges Đ. Bošković), pp. 133—137.

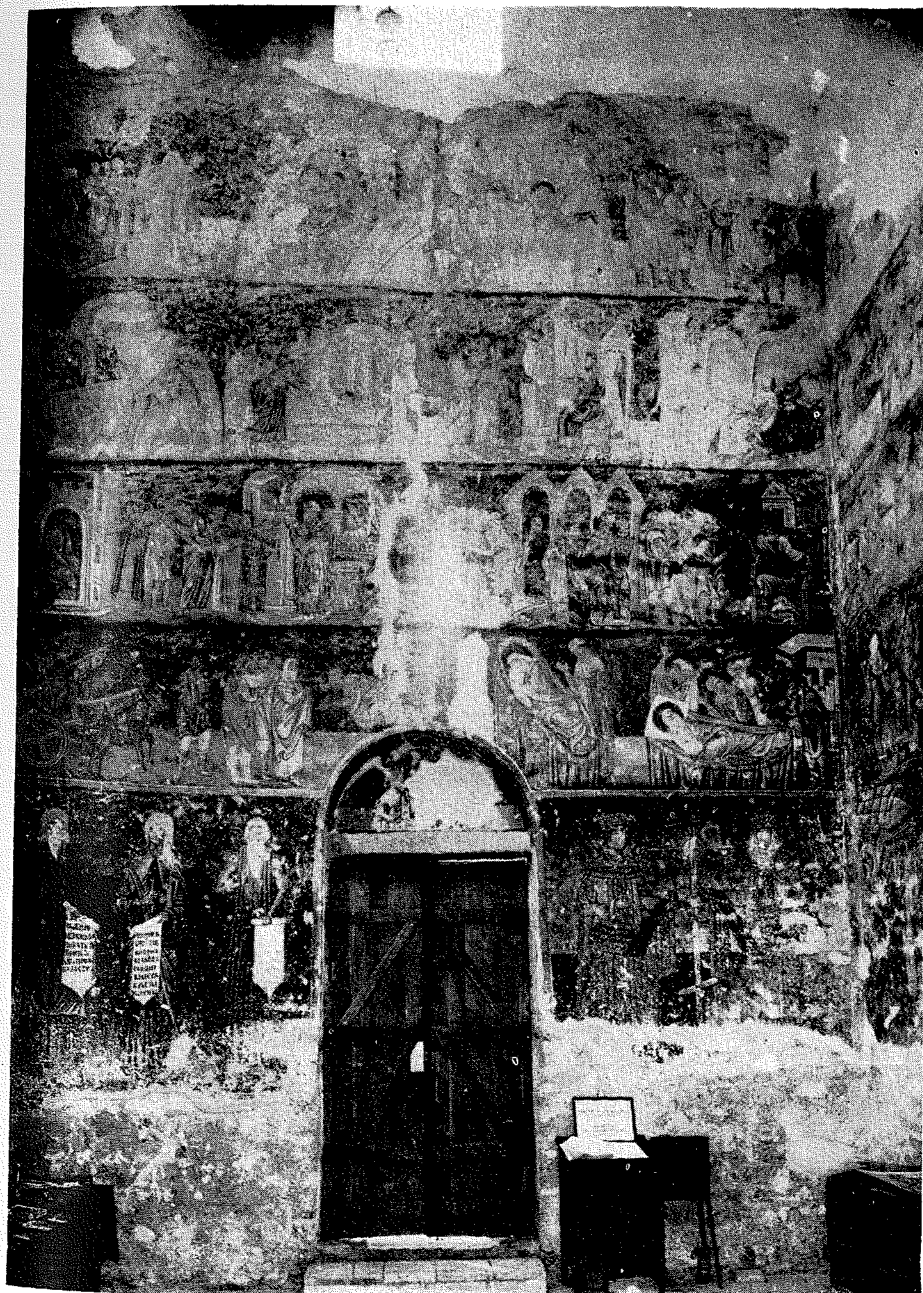


Fig. 4. Sopoćani, Narthex, West wall: The Story of Joseph

24 S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies*, DOP 16 (1962), pp. 214—215; 223—224.

25 A number of authors, on the other hand, maintain that commentaries which present Joseph as a paragon of chastity and wisdom aim in fact at describing the type of an ideal bishop: cf. M. Schapiro, *The Joseph Scenes on the Maximian Throne in Ravenna*, Gazette des des Beaux-Arts XL (1952), pp. 23—38; В. J. Ђурић, *Сойоћани*, pp 44—45; Id., *Византијске фреске*, p. 197. That aspect of Joseph's story is treated extensively by K. Wessel in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* (1976) s. v. Joseph. Regrettably, opinions put forward by S. Der Nerssessian, R. Ljubinković and A. Grabar were not taken into consideration in that article.

26 This could have been an ifluence, on the Christian writers, of a treatise on Joseph by Philo (cf. M. Schapiro, *op. cit.* p. 29).

27 *The Lenten Triodion* translated from Greek by Mother Mary; and Archimandrite Kallistos Ware, London & Boston 1978, pp. 59—60 511—523.

28 *Ibid.* p. 513.

29 Migne PG 56, col. 587—590.

30 J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode, Hymnes I*, Sources Chrétiennes 99 (1964), pp. 195—245; 247—293.

31 *Живош Сшефана Немање од краља Сшефана Првовенчаној*, chapter IV (transl. M. Башић, *Сшара срйска књижевносш* I, Нови Сад — Београд 1970, p. 80). One should note that Psalm 104 (105) 21 is illustrated by a scene of coronation and triumph of Joseph in the Serbian Munich Psalter, the Psalter „Tomić" in Moskow and the Hamilton Psalter in Berlin. See S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux*, Paris 1978.

32 *Реч цара Сшефана Душана уз њеїов Законик* (transl. Н. Радојчић in *Сшара срйска књижевносш* III, Нови Сад — Београд 1970, pp. 96—97).

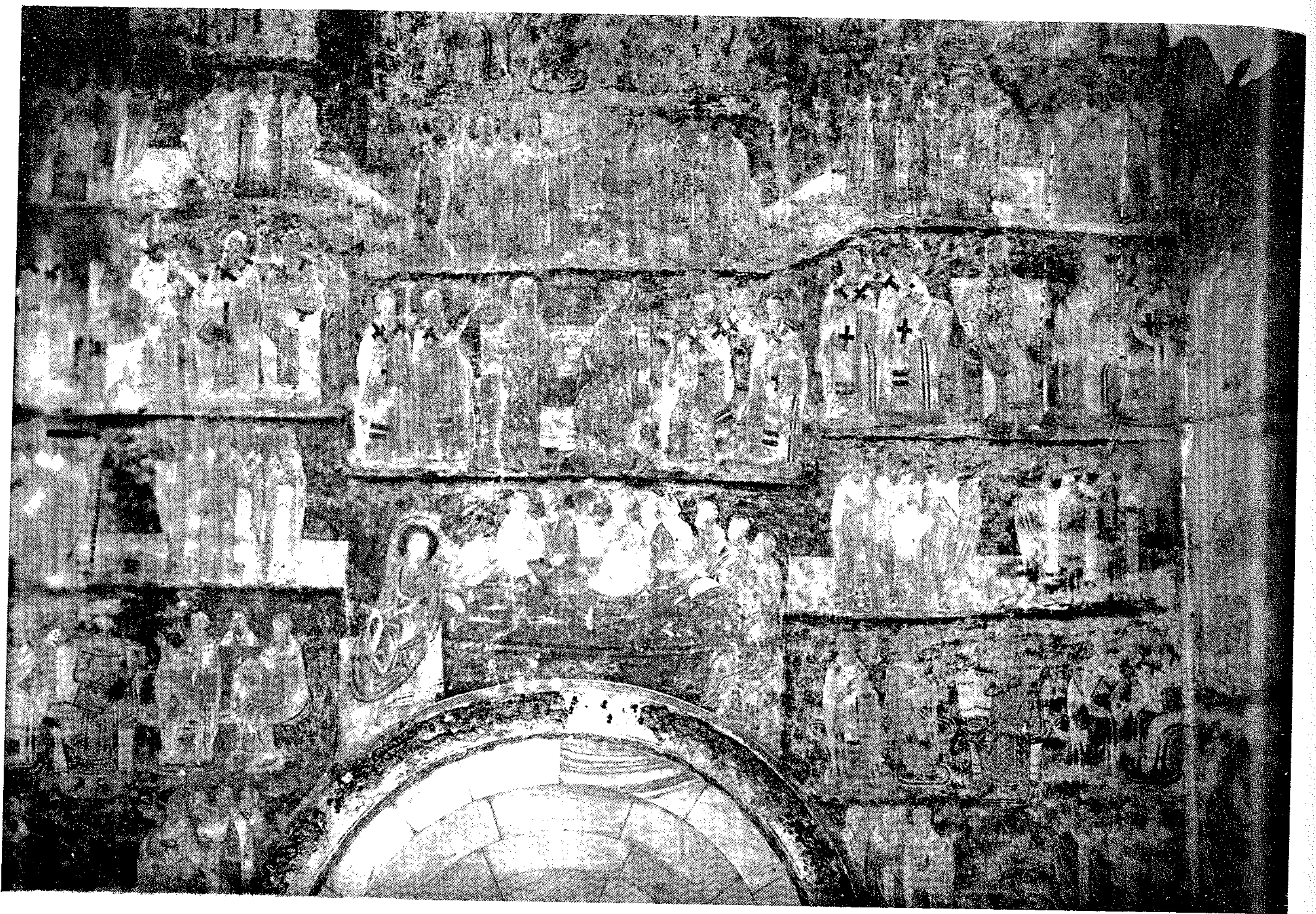


Fig. 5. Sopoćani, Narthex, East wall: Ecumenical Councils, Nemanja's Council and the Last Supper

enlightenment by God, give the basic explanation for the presence of his cycle at Sopoćani.

The model of the ideal ruler is applied here to Nemanja and ultimately to all his successors. This more general point of view covers occasional parallels drawn between the events from Joseph's and Jacob's life on the one hand and from Nemanja's life on the other, in Serbian medieval biographies, which were the starting point of R. Ljubinković's study.

Justice, humility and charity, contained in wisdom are also the virtues implied by the subjects of the composition on the East wall of Sopoćani narthex: the seven Ecumenical Councils, Nemanja's Council and the Last Supper (fig. 5).

In Byzantine art, the emperor presiding over a church council is one of the themes of imperial iconography created with the intention of praising the competence of the monarch and of glorifying his divine inspiration. One can say that it is a visual conterpart to the thoughts expressed by the Fathers of the Council of Trullo quoted above.[33]

Clearly, Nemanja's prestige of a divinely inspired ruler of the Serbian State and his efforts in irradicating Bogomilism and preventing the influence of the Latin church in his country, thus protecting orthodoxy, explain the insertion of one of his synods in the cycle of the seven Ecumenical Councils in Sopoćani. It corresponds to the reason for giving a prominent place to the cycle of Joseph on the opposite wall, both compositions exalting the virtues of the founder of the dynasty and of his descendants.

I believe that the addition of the Last Supper to the representations of the Councils enhances that intention.[34]

The liturgy of Holy Thursday in the Byzantine Church is permeated with references to Divine Wisdom. The Kanon for Holy Thursday by St. Kosmas of Maiuma paraphrases the Book of Proverbs and speaks of Wisdom who has built a temple, has prepared a feast and having initiated her friends to the mysteries, has invited them to eat and to drink at her table.[35] In other words, the Kanon recalls that during the Last Supper with his disciples, Christ established the sacraments which were going to make redemption possible and enable man to rejoin his Creator.

Through Eucharist and the Washing of the apostles' feet on the Thursday of the Passover Christ gave his dissciples the New Commandment of mutual love and humility and the New Covenant of his own blood.

Old Testament lessons on Holy Thursday are read from the Book of Jeremiah,[36] and the Painter's Manual of Dionysius of Furna prescribes the following prophecy on the feast of the Mystical Supper: "Behold the days come, saith the Lord, that I will make a new covenant with the house of Israel, and the house of Judah" (Jeremiah 31 (38), 31).[37] The same chapter of Jeremiah continues: "I will surely put my laws into their mind, and write them on their hearts; and I will be to them a God, and they shall be to me a people". It is important to observe that for the Sopoćani composition of the Last Supper the iconographic formula used is the one with the apostle John leaning on Christ's bosom.[38] In the Commentary of the Song of Songs by St. Gregory of Nyssa,[39] John leaning towards Christ is compared to a sponge absorbing grace from Christ's heart and transmitting it to those who approach to take part in the

[33] A. Grabar, *L'Empereur*, pp. 90—92; Ch. Walter, *L'Iconographie des Conciles*, pp. 132—145.

[34] The Last Supper occupies the centre of the composition of the Councils, above the door leading to the naos (with a bust of Christ in the lunette). Two councils are represented above the Last Supper: one presided by two personages (identified as the Council of Nicea II by Ch. Walter, *op. cit.* 107) and Nemanja's Council in the highest register of the same vertical strip. As far as I know, the inclusion of the Last Supper among the Councils at Sopoćani has not received any particular attention from students of iconography.

[35] J. Meyendorff, *L'Iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine*, Cahiers Archéologiques X (1959), p. 261.

[36] F. Mercenier, *La prière* II 2, Les Fêtes, p. 149.

[37] P. Hetherington, *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, London 1974, pp. 30; 99.

[38] cf. E. Lucchesi Palli in *Lexicon der Christlichen Ikonographie* (1968) s. v. Abendmahl, col. 10—18; R. Haussher, *Ibid.*, s. v. Christus-Johannes Gruppe, col. 454—456.

[39] Migne PG 44, 785 C; J. Daniélou, *Platonisme*, pp. 25, 311

Mysteries of the Church. Among the Western authors a characteristic sentence is found in the writing of the Venerable Bede who interprets John's leaning on his Teacher's bosom by his drinking of the "flow of heavenly wisdom . . . from the most sacred fountain of His heart".[40]

It is easy to understand why in Byzantine hymnography the same beneficial grace of the Holy Wisdom, the Incarnate Logos, is the theme for the office of the celebration of the Ecumenical Councils. Hymns sung on that feast praise the food offered by Christ-Wisdom, food which symbolises the words of the true doctrine, opposed to heresies.[41]

The Sopoćani fresco confirms therefore iconographically the connection between the Mystical Supper and the Ecumenical Councils in Byzantine liturgical tradition, the common theme to both being the grace of *Christ's Wisdom.* If one remembers at the same time that the iconography of the emperor presiding over the Ecumenical Councils was part of the imperial iconographic repertoire, created first and foremost in order to enhance the ideas concerning the wisdom and the authority of the monarch, the representation of the Last Supper, carrying with it all the references to justice, humility and charity, becomes a reinforcing element in such a scheme. As we have seen, in the case of Sopoćani, allusions to the person of the sovereign are already strongly suggested by the addition of Nemanja's Synod to the East-

40 Migne PL 94, 38 (Homily on the Nativity).

41 J. Meyendorff, *L'Iconographie de la Sagesse*, p. 261.

Fig. 6. Dečani, Narthex: the Nemanjić family tree and the baptismal font (photo V. J. Đurić)



wall ensemble and complemented by the meaning of the Story of Joseph on the opposite wall.

On a late icon from Novgorod (15th c.) representing an elaborate composition of Divine Wisdom (including St. Kosmas of Maiuma holding a scroll with the words from his Kanon for Holy Thursday), the seven Ecumenical Councils are painted in the upper part of the picture, representing the seven pillars of Wisdom's temple.[42] It has been rightly observed that in each of those seven small scenes the emperor's throne is placed directly in front of each pillar, detail which points strongly to the idea of the emperor ἐπιστημονάρχης.[43]

Three examples from the ceremonial tradition of the Byzantine court display further symbolism connecting the New Commandment of Maundy Thursday to the virtues of the emperor.

The first is the washing of the feet of twelve poor by the emperor, described by Pseudo-Codinos.[44] Every Holy Thursday the emperor washed, wiped and kissed the right foot of each of the twelve men brought to him, thus repeating the gesture of humility and love shown by Christ.[45]

The other two instances are recorded by Constantine Porphyrogenitos in the Book of Ceremonies.[46] On Holy Thursday the emperor visited the hospices for the elderly enriching them and comforting with treasures he himself had received from God, thus accomplishing the words "He hath dispersed abroad; he hath given to the poor; his righteousness remaineth for ever" [II Corinth. 9.9; Ps. 112 (113) 9].

One more activity of the emperor recorded in the same chapter of the Book of Ceremonies is the distribution of apples and cinnamon. After liturgy on Holy Thursday the emperor sat either in the narthex of the church of St. Steven or in the Chrysotriclinos and gave patricians and other dignitaries two apples and a cinnamon each. The symbolism of that ceremony seems in complete harmony with the meaning of Holy Thursday. One can detect in it the well known association of the imagery of the Song of Songs with the grace of the Logos, found in patristic writing. According to St. Gregory of Nyssa's Commentary, the apple is the fruit which by its look, taste and perfume symbolizes the spread of the grace of Christ on human soul.[47] Clearly, the ceremony was intended as yet another means of manifesting the role of the basileus as Christ's deputy on earth.

It is easy to follow the same aspect of the Mystical Supper emphasized once more through the tradition of the consecration of the Holy Myron during liturgy on Holy Thursday. A substance containing oil and balm of various plants, the Holy Myron is used for chrismation at baptism and since the 12th (or 13th) century in Byzantium, for anoiting the emperor at coronation.[48]

The representation of the Last Supper among the seven Ecumenical Councils with Nemanja's Synod in the narthex of Sopoćani appears therefore as a powerful symbolic element added with the intention of confirming and ac-

42 *Ibid.* pp. 274—276, fig. 10

43 Ch. Walter, *L'Iconographie des Conciles*, p. 243.

44 J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, Paris 1966, p. 228.

45 cf. E. H. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, DOP 9—10 (1956) pp. 237; 242—243.

46 Constantine VII Porphyrogenitus, De Cerimoniis, ed. Vogt, Paris 1935, Texte, pp. 165—166.

47 Migne PG 44, 841 D-844A; J. Daniélou, *Platonisme*, pp. 226—227. The theological interpretations of the apple are briefly mentioned by A. R. Littlewood, *The Symbolism of the Apple in Byzantine Literature*, JÖB 23, 1974, p. 34. The ceremony recorded by Constantine Porphyrogenitus is not mentioned in the article by G. Moravcsik, *Sagen und Legenden über Kaiser Basileios I*, DOP 15 (1961) pp. 61—126, although the symbolism of the apple is treated on pp. 79—81.

48 The Office for the consecration of the Holy Myron in Mercenier, *La prière* II, 2 (1948), Les Fêtes, pp. 154—161. For a recent discussion on the earliest date of the anointing ceremony at coronations in Byzantium, see D. M. Nicol, *Kaisersalbung, The Unction of Emperors in Late Byzantine Coronation Ritual*, Byzantine and Modern Greek Studies 2 (1976) pp. 37—52.

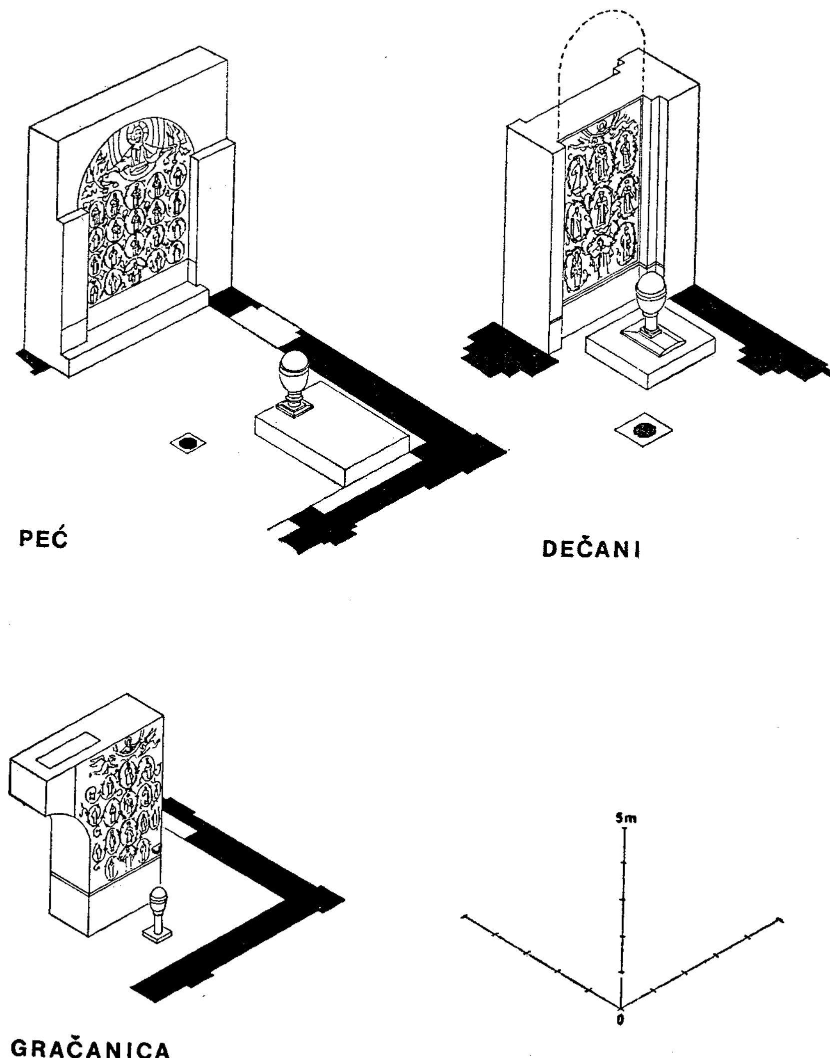


Fig. 7. Iconographic settings of baptismal fonts at Peć and Dečani (drawing S. Ćurčić)

centuating the reality of a wise Christian king under whose guidance and protection salvation is assured to all his subjects. This idea, combined with the meaning of the adjoining themes of Incarnation and Redemption, dominates the intricate programme of Sopoćani narthex as a whole.[49] It is clear that the finest points of Byzantine theology and political ideology were known to the founder of Sopoćani and to his artistic adviser. The existance of such an intellectual climate in 13th century Serbia is confirmed by the literary works. More particularly, with regard to the concept of the painted programme and its artistic execution in the narthex at Sopoćani, the same ideology is paramount in the works of the monk Domentijan who wrote during the reign of Uroš I.[50]

I will conclude by mentioning a particularity concerning the setting of some representations of the genealogical tree of the Nemanjić dynasty.

Derived from the Tree of Jesse, the imperial genealogical tree was known to Byzantine art proper,[51] but the Nemanjićs develop:d it with particular care. S. Ćurčić has observed that in the narthex of Dečani and in the exonarthex at Peć (both dating from the first half of the 14th century), the baptismal font is placed in front of or facing the fresco depicting Nemanja family tree (fig. 6—7); in other cases fonts were placed in the proximity of royal portraits.[52] This important detail is a most valuable contribution to the understanding of the symbolism which unites baptism with the ideas of kingship. Once again, it confirms the importance attached to that symbolism in the political ideology in the Serbian Medieval State.

It seems certain that the method of investigation which I proposed for the monuments created in medieval Serbia can yield important results, particularly supported by contemporary literary sources. I believe that it can be successfully applied to other areas of the Byzantine sphere of influence. The general conclusion is that the expression of the belief in the kingship of man as a creation in the likenes of Christ and in the divine authority of the sovereign, man and King *both* inspired by the light of the Spirit, formed a focus onto which carefully planned and often ingenious systems of related themes were meant to converge.

---

49 The well known compositions representing King Uroš I and his family in front of the Virgin and the Death of Queen Anne above the place of her burial (bibliography in B. J. Ђурић, *Византијске фреске*, pp. 196—198), although not treated here, are naturally the most obvious component of that idea.

50 The ideological and literary side of Domentijan's work, long neglected, is receiving attention and appreciation from modern scholarship, especially in Yugoslavia. Professor Svetozar Radojčić who devoted the last years of his life to the analysis of Domentijan's writing and its influence on 13th century Serbian art was indeed a pioneer in that field. For instance, Radojčić's observations on the aesthetic qualities of gold, and of light in general, on the frescoes of Studenica, Mileševa, and Sopoćani, seen as an expression of theological and spiritual trends of the time, trends in which Domentijan stands as a well defined and powerful figure, will serve as a stepping stone for further research (С. Радојчић, *Злашо у срйској умешносши XIII века,* Зограф 7 (1976), pp. 28—35; Id., *Лик свешої Саве у Доменшијановом Живошу и йодвизима архиейискойа све срйске и йоморске земље йреиодобної оца и боїоносної насшавника Саве,* Recueil des travaux du Colloque International „Sava Nemanjić — Saint Sava, Histoire et tradition", Beograd 1979, pp. 215—221.

My reference to Domentijan in connection with the narthex of Sopoćani can be summarized in the following way: In Domentijan's lives of Saint Symeon Nemanja and Saint Sava the dominant idea is the one of man's participation to God, the source of love, in whose image man was made and to whom he constantly strives. My impression is that the method in which Domentijan expounds that notion and the terminology he uses show his acquaintance, direct or indirect, with the great names of Byzantine patristic literature, but above all with the mysticism of St. Gregory of Nyssa. Domentijan's ideas of the ideal ruler, although, as it is often mentioned, immediately influenced by the 11th century 'Treatise on Law and Grace' by Ilarion of Kiev, are in fact part of the whole body of the Byzantine political ideology, deeply connected with some of the basic principles of Byzantine spirituality.

There can be no question of criticizing Domentijan for any lack of originality. His value lies in the profound assimilation of ideas, transformed into a creative conviction and expressed by the means of a brilliant literary talent. For the art historian who believes that an enquiry into the ideas governing the concepts of visual arts in the Middle Ages is advisable because it offers an opportunity of asking a whole range of questions on the way of life of the medieval man to which there *can* be an answer, Domentijan is an ideal case although by no means unique. His influence on the intellectual milieu of 13th century Serbia is certain; at the same time a sufficient number of contemporary artistic monuments are extant. In that respect the efforts of discovering the relationship between the ideology whose exponent Domentijan was, on the one hand, and the visual counterpart to that ideology on the other, in conditions which are totally appropriate, is a worth while exercise, with potential value for the study of Byzantine art as a whole.

51 A. Grabar, *Une Pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks*, DOP 14 (1960), pp. 132—133; B. J. Ђурић, *Лоза Немањића у сшаром срйском сликарсшву*. изд. конгрес Савеза Друштава историчара уметности СФРЈ, Охрид 1976, pp. 53—56. — A poem preserved in the Codex Marc. gr. 524 almost certainly refers to a family tree in the narthex of a church built by "George the Grand Hetaeriarch of the Palaeologus family." . . . " And to indicate the origin of his family, he has represented a holy group of seven emperors, heads of clans who support him like pillars" . . . See C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire* 312—1453, Englewood Cliffs 1972, p. 227.

52 S. Ćurčić, *The Original Baptismal Font of Gračanica and its Iconographic Setting*, Зборник Народног музеја IX-X (Београд 1979), pp. 313—323.

THE REPRESENTATION OF THE FORTY MARTYRS OF SEBASTE AND THE ILLUSTRATION OF THE PARABLE OF THE VIRGINS (MATTHEW 25, 1—13) IN THE NARTHEX OF LESNOVO

These two compositions are placed on the West wall of the narthex. The Parable of the Ten Virgins is immediately above the entrance. Christ is represented in the middle. On the left are five foolish virgins in a group behind the closed door; on the right the five wise ones, carrying tapers, are already in a celestial landscape.

The passion of the Forty Martyrs on the lake of Sebaste occupies the upper register of the wall. The martyrs are disposed in two groups on each side of the biphora. At the highest point of the composition Christ is represented in a segment, extending crowns to the Forty. In the centre of the vault, above the West wall, Christ Emmanuel is represented in a medallion.

The iconography of the Forty Martyrs has been studied by O. Demus who also pointed out the early veneration of their relics in Byzantine tradition and the popularity of their cult in the Byzantine court circles.[1]

My assertion that the representation of the passion of the Forty implies an allusion to baptism[1a] is based on references to baptism which abound in the two Kontakia on the Forty Martyrs by Romanos the Melod[2] and which reflect the same concept in the homilies devoted to those saints by St. Basil[3] and St. Gregory of Nyssa[4].

While every passion and death of a martyr is considered as a baptism in his blood[5], the accounts of the passion of the Forty insist on the particular circumstances of their suffering, principally the water of the freezing lake combined with the divine fire which descended upon them (allusion to the Holy Spirit in Christ's Baptism) and made their bodies glow with inner heat, thus transforming their martyrdom into a baptism through water and fire.[6] Other elements of the legend contribute to that concept. The saints' nakedness is commented on in baptismal terms, symbolising the rejection of the old tunics of sin. A great deal of attention is paid to the sanctity of the number 40, the number of days of the duration of Lent, in other words of the preparation for death and resurrection in Christ through baptism. It is a reminder of the forty days Christ spent fasting in the wilderness, Elijah in the desert, and Moses on the mountain. That number was preserved in spite of the fact that one of the martyrs took refuge in the hot bath near by: he was replaced by the Roman guardian who undressed, stepped into the freezing lake and was baptised.

The account of the burning of the Forty's bodies while they were still breathing and of throwing their dismembered parts in the river is used with the same intention of creating an analogy between the Forty's "agon" and the baptism in water and fire.

Finally, the fact that the representations of the Forty Martyrs were used to illustrate Psalm 65 (66) 12 ("We went through fire and water; but thou broughtest us into a place of refreshment") in a group of psalters with marginal decoration,[7] psalm with a meaning applicable to baptism[8] and quoted in St. Basil's homily, is one more proof of the symbolism at which St. Basil was aiming.[9]

The passion of the Forty Martyrs is thus distinguished, by its baptismal character, to a very high degree.

The representations of the Forty Martyrs of Sebaste in church decoration programmes deserve further study. Important observations in that direction were made by S. Radojčić in his study "Temnićki natpis" (The Inscription from Temnić).[10] Radojčić discussed the representation of the individual portraits of the Forty Martyrs in the arches supporting the dome (or, more seldom, forming a circle aroung the base of the drum), a phenomenon which occurs in a number of churches from the 11th century (St. Sophia, Kiev) onward and which by the regularity of the disposition of the martyrs' portraits reveals the intention of creating an "illustrated litany" and placing it as a safeguard at the most vulnerable part of the building.

In support of Radojčić's conclusions one can add the tradition of the rebuilding of the roof on the damaged dome of the Anastasis church in Jerusalem during patriarch Thomas (807—820).[11] Having seen in a dream the Forty supporting the cupola, the patriarch ordered that 40 beams should be inserted at the base of the new roof; he also dedicated an oratory on the South side of the church to the memory of the saints.

The baptismal aspect of the passion of the Forty Martyrs formulated by the authors of homilies and hymns which I described above, must have been well known to the patriarch Thomas. He probably also regarded the Forty as the athletes who won their crowns through baptism in water and fire and who by being marked with the Name of Christ brought victory over Satan. Thanks to that emphasized quality of their suffering for which they were obviously held in exceptional esteem, their presence at the base of the dome would be equal in strength to those other signs of the Name of Christ, such as the crosses,[12] the revolving discs of the Logos[13] or the images of Christ on the Mandylion — Keramion.

Individual portraits of the Forty are in fact placed along the base of the drum in the naos of Lesnovo, decorated three years before the narthex (1346).[14]

With regard to the Parable of the Ten Virgins it may be sufficient to recall that the bridal train of the wise virgins with lamps in their hands is compared to the procession of the neophytes carying tapers by St. Cyril of Jerusalem in the Introduction to his Catecheses, and by St. Gregory of Nazianzus in De Batptismo[15] and the meaning of both explained by the ultimate union of the soul with Christ.[16]

The Parable of the Ten Virgins is the theme celebrated on the Tuesday of the Holy Week. One of the two hymns on the same Parable for Holy Tuesday by Romanos contains the following lines, appropriate for the composition in the narthex at Lesnovo, in the proximity of Dušan's Investiture panel. I am quoting it in the French translation by J. Grosdidier de Matons:

"Riche est l'enseignement de cette parabole qui pour tous est la route et le guide menant à toute bonté et à toute humilité. Elle est la règle des rois, elle enseigne la compassion à ceux qui gouvernent le peuple".[17]

---

[1] O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960), pp. 96—109.

[1a] See above p. 48. See also my article "*The Forty in Art (Summary)*", The Byzantine Saint (Studies Supplementary to Sobornost 5), London 1981, p. 190—194.

[2] P. Mass and C. A. Trypanis, *Sancti Romani Melodi Cantica; Cantica Genuina*, Oxford 1963, pp. 487—495; 495—505. M. Carpenter, *Kontakia of Romanos* (transl. and annot.), University of Missouri, Columbia 1973, pp. 267—277; 279—289.

[3] Migne PG 31, 508—525.

[4] Migne PG 46, 749—756; 757—772; 773—788

[5] St. Cyril of Jerusalem, Catechetical Lectures I. 10; XIII. 21

[6] References to the types of baptism in water and fire hold an important place in patristic theological commentaries on baptism. Cf. J. Daniélou, *Bible et Liturgie*, Paris 1951, pp. 109; 145—149.

[7] See S. Dufrenne, *Tableaux Synoptiques*.

[8] St. Cyril of Jerusalem, Catechetical Lectures, XXIII, 17.

[9] Understood differently by Demus, *op. cit.* p. 100.

[10] Зборник за ликовне уметности 5 (Нови Сад) 1969), pp. 1—11; see also С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, ЗРВИ 8 (Mélanges G. Ostrogorsky II) (1964), pp. 364—365.

[11] H. Vincent et F.-M. Abel, *Jérusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire* II, Paris 1914, pp. 224—244.

[12] G. Babić, *Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII^e et XIV^e siècles*, Byzance et les Slaves (Mélanges Ivan Dujčev), Paris 1979, 1—13.

[13] С. Радојчић, *Милешева*, Beograd 1963, p. 16 and note 12; E. C. Schwartz, *The Whirling Disc*, Зограф 8 (Београд 1977), pp. 24—29.

[14] N. L. Okunev, *Lesnovo*, p. 226.

[15] St. Cyril of Jerusalem, Cathechetical Lectures, Prologue 1; St. Gregory of Nazianzus, Migne PG 36, 426 B-C.

[16] J. Daniélou, *Bible et Liturgie*, pp. 294—295.

[17] Grosdidier de Matons, *Romanos*, III, Sources Chrétiennes 114 (1965), pp. 335.

Нови податак о севастократорској титули ована Оливера и време сликања есновског наоса

миљка Габелић

Ктитор цркве архистратига Михаила у Леснову, Јован Оливер, утицајан и одан велможа српског краља, касније цара Душана, завршио је политичку каријеру високим звањем у државној хијерархији. Он је у доба Царства носио севастократорско и деспотско достојанство напоредо са блиским царевим сродницима. Напредовање Јована Оливера на лествици чинова, окончано највишом титулом коју је великаш онога доба могао имати — јер је по достојанству долазила одмах после царске[1] — изнето је хронолошким редом у натпису поред његовог ктиторског портрета у наосу цркве у Леснову. У натпису су наведене Оливерове титуле великог челника, као најнижег звања, великог слуге, великог војводе, (великог) севастократора и (великог) деспота[2], које, највећим делом потврђују и други извори[3].



Сл. 1. Лесново, сокл, натпис СЕВАСТΩ.. *(калк)*

Од свих Оливерових достојанстава, деспотско је у сачуваним изворима помињано најчешће. Њему је, отуд, поклањано и највише пажње у научној литератури. Севастократорска титула Јована Оливера — коју је овај Душанов феудалац највероватније носио око годину дана, а по успостављању Српског царства 1346. године[4] — остала је мање запажена, јер се у изворима ретко јавља, при том није никад тачно одређена датумом. Осим у поменутом натпису поред Оливеровог портрета, познато је и да се налазила, у виду скраћенице, у обручу некадашњег лесновског хороса. Од овога је једном касније направљен крст, који је до 1934. године стајао на куполи нартекса лесновске цркве. Беочуг полијелеја је имао четири круга са крстолико распоређеним монограмима: С(Е)В(АСТО)К(РА)Т(ОРЬ) ѠΛ(Н)В(Е)Р МАРА ANNA.[5]

Погрешним тумачењем и читањем трију натписа са најнижег живописаног појаса у наосу лесновске цркве превиђен је још један податак о Оливеровој севастократорској титули. Натписи су откривени у току конзерва-



Сл. 2. Лесново, сокл, натпис СЕВАСТΩ...

Сл. 4.
Лесново
натпис

---

[1] О историји и карактеру институције деспота — Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, САНУ, посеб. изд. књ. CCCXXXVI, Београд 1960, стр. 9.

[2] Угледањем на остале чинове у натпису, севастократорској и деспотској титули придодат је епитет ,,велики", који им, у ствари, не припада — Б. Ферјанчић, *Деспоти*, 164, н. 42.

Натпис уз ктиторски портрет Јована Оливера је објављен више пута. Најбољи препис доноси — Г. Томовић, *Повеља манастира Леснова*, Историјски часопис, књ. XXIV, Београд 1977, 89, н. 16.

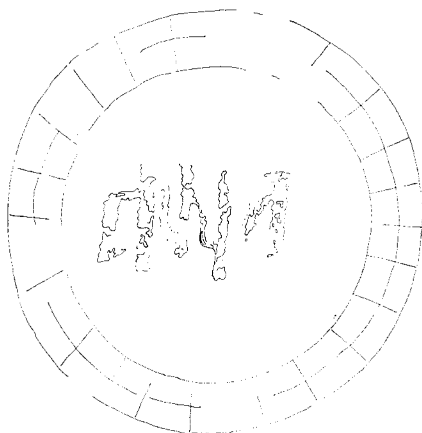
[3] Cf. Б. Ферјанчић, *Деспоти*, 160—162 (са литературом).

[4] Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари у Српском царству*, Зборник Филозофског факултета XI/1 (Београд 1968) 258.

[5] Беочуг је, док се налазио на куполи лесновског нартекса као крст, публиковао — Ђ. Бошковић, *Белешке са путовања*, Старинар, III сер., књ. VII (Београд 1932) 90—91, сл. 11. Прегледавши га накнадно — пошто је крст у међувремену био оборен — утврдио је да ,,то у ствари није првобитни крст већ један беочуг старога хороса од туча" — id., *Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава*, Споменик СКА, LXXXVII, Београд 1938, 10, н. 2. Исправка Ђ. Бошковића је остала, међутим, непримећена, па се погрешно веровало да је изградња припрате започета док је ктитор носио титулу севастократора — В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 212, н. 76. Данас је овај део полијелеја загубљен.

торско-рестаураторских радова у цркви, њихово читање дало је, у два случаја, нетачан исход, а протумачени су као потписи тројице сликара цркве[6].

Натпис СЕВАСТΩ налази се у кругу на соклу испод фигуре арханђела Михаила у ктиторској композицији на северном зиду храма, поред иконостаса из 1814. године. Писан је белом бојом на црвеносмеђој позадини; сва слова, уз незнатна оштећења, у потпуности су очувана (сл. 1, 2)[7]. Друга два круга са натписима укомпонована су у шару сокла на западној страни југозападног ступца, испод фреске Богородице са малим Христом. У медаљону у горњем левом углу поља постоје трагови слова: ANNA (сл. 3, 4)[8]. Ишчитавање је омогућено пра-



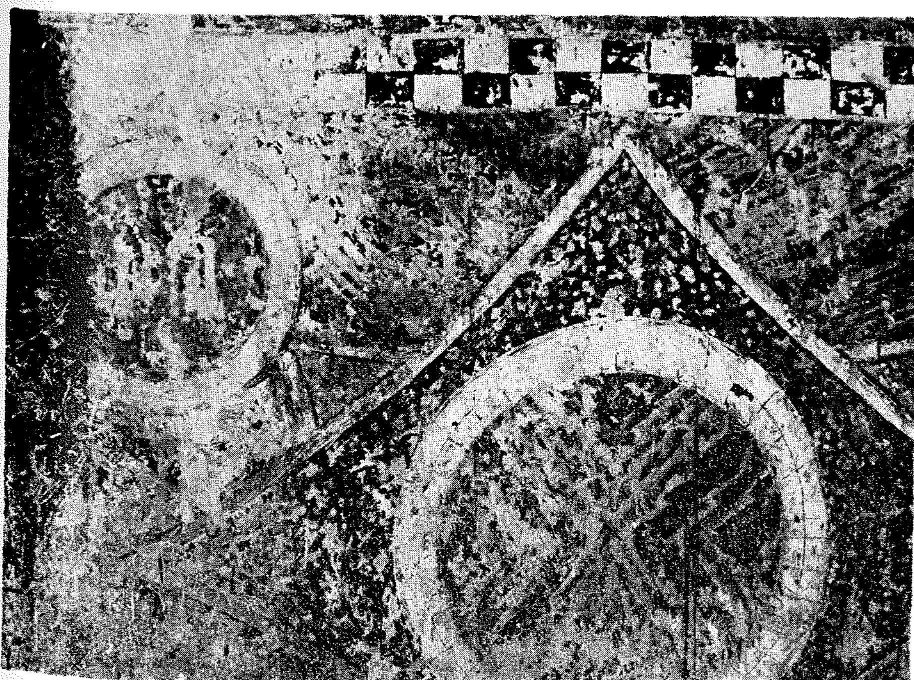
Сл. 3. Лесново, сокл, натпис ANNA, трагови слова (калк)

ћењем „негатива“ слова насталих отирањем боје којом су слова била писана. На позадини, са које је углавном отпао бојени слој, остали су прилично јасни трагови слова помоћу којих се поуздано реконструише натпис. У горњем кругу на десној страни сва слова натписа,

[6] К. Балабанов, *Откриени се имиња на зографите од манастирот Лесново*, Нова Македонија, Скопје 16. IX 1962, 8; id., *Новооткриени имиња на зографи од* 1341 *година во црквата на Лесновскиот манастир*, Разгледи VI/4 (Скопје 1963) 400—407; id., *Манастир Св. Гаврило Лесновски*, Злетовска област, географско-историски осврт, Скопје 1974, 631.

[7] Cf. К. Балабанов, *Новооткриени имиња*, 402 (где је читање натписа, такође, СЕВСТω).

[8] Без објављивања одговарајућег документационог материала, К. Балабанов је овде читао име МИХАИЛ, с објашњењем да е дато „у вешто изведеној лигатури“ — К. Балабанов, *op. cit.*, 403.



Сл. 4. Лесново, сокл, натпис ANNA

изузев делимично последњег, добро су сачувана. Овде је белом бојом на црвеносмеђој позадини убележен натпис: MÁPA (сл. 5, 6)[9]. Од четири угаона медаљона који, уз један централни, чине геометријско поље сокла, два доња су веома оштећена али су, изгледа, и у њима постојали натписи; у десном као да се трагови слова назиру (сл. 7).

На ступцу се дакле налазе монограми жене Јована Оливера — Ане Маре (Анна Мара; Μαρία ἡ Λυβερίνα— у грчким текстовима). Њено име нам је познато и из других извора. У самој цркви забележено је у ктиторским натписима на надвратнику главног портала из 1341[10] и из 1349. године[11], у натпису крај њеног портрета у припрати[12], на једном медаљону полијелеја из времена када је Јован Оливер носио звање великог војводе[13] и на горе поменутим медаљонима хороса. У овом случају је очигледно да је Ана Мара дала да се њено име упише испод Богородичине представе, коју је свакако поштовала као своју заштитницу. Стога се може закључити и да је Оливерово име било убележено испод фреске арханђела Михаила, коме је и посветио своју задужбину, те да натпис СЕВАСТΩ представља почетни део његове титуле севастократора. Остали кругови у угловима овог поља, који су, без сумње, садржавали завршни део титуле (КРАТОРЬ) и, у доњем реду, ктиторово име (Јован Оливер), на жалост, нису очувани (сл. 8)[14].



Сл. 5. Лесново, сокл, натпис MÁPA (калк)

Обичај бележења имена и титула ктитора у засебним круговима, с којим се на изглед необично срећемо у Лесновy, није стран византијском начину ликовног саопштавања. Редак у сликаном украсу храмова — а никад га не налазимо на соклу — познат је из бројних примера у архитектонској украсној пластици цркава. Већ од VI века, ако не и раније, медаљони с именима оснивача — углавном са крстообразно поређаним словима — веома често су клесани на капителима.[15] И ка-

[9] По К. Балабанову натпис је требало да гласи МАРКО — *ibid.*, 403; id., *Откриени се имиња*, 8 (где се, једини пут, објављује и цртеж, међутим произвољан и са унетим непостојећим словом О).

[10] Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Историјски институт, посед. изд., књ. 6, Београд 1974, 57, сл. 37а.

[11] N. L. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves, I receuil, II partie, Paris 1930, 244.

[12] *Ibid.*, 245.

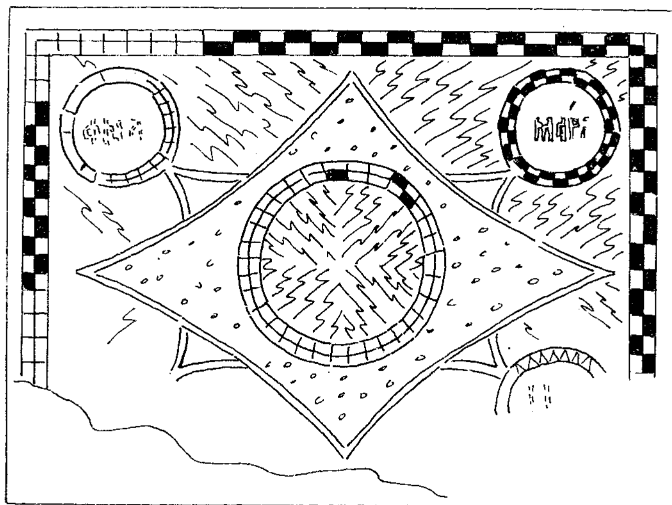
[13] G. Millet, *L'ancien art serbe*, *Les églises*, Paris 1919, 26, fig. 11.

[14] Данас се не може установити да ли је претпостављени наставак натписа КРАТОРЬ сасвим страдао, јер греда новог иконостаса належе на тај део зида и прелази преко површине круга. Није искључено да би се уклањањем греде трагови слова у медаљону могли распознати.

[15] Cf. монограм епископа или архиепископа Јована на капителу из једне базилике у Хераклеји, из друге половине VI века, или капител базилике у јужном делу Царичиног града, на коме је остао очуван Јустинијанов монограм — И. Николајевић-Стојковић, *Рановизантиска архитектонска декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори*, САН, посеб. изд. књ. CCLXXIX,

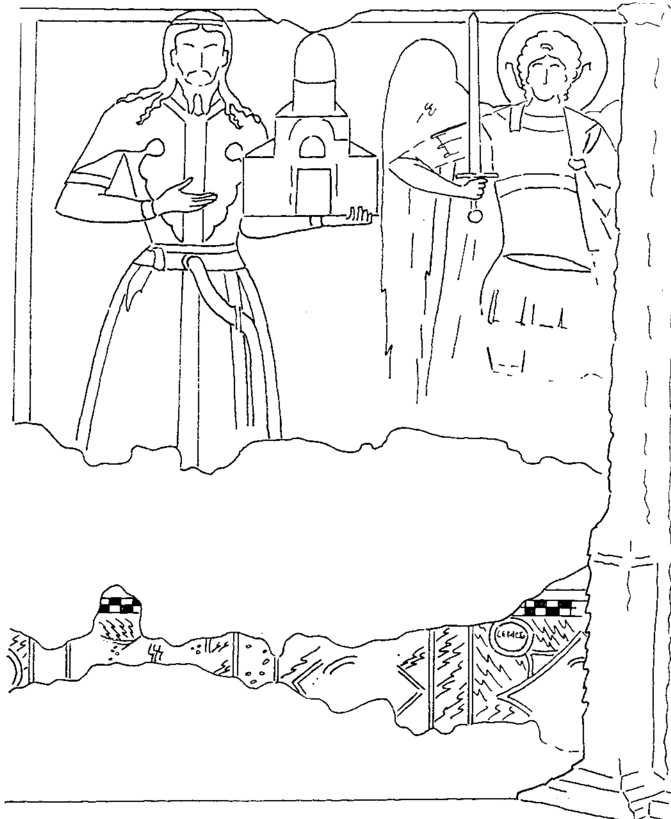


Сл. 6. Лесново, сокл, натпис МÁРА



Сл. 7. Лесново, наос, сокл југозападног ступца, монограми ктиторке Ане Маре

сније их налазимо на истим местима: на пример, монограми Алексија Апокавка, из 1327 (?) године[16] или Јована Франгопулоса у Мистри, из 1428. године[17]. Кругови с натписима постоје и на бронзаним вратима хорологиона у цркви Св. Софије у Цариграду (с именом цара Михаила III, из 840. године)[18]. Исклесани су и на надвратнику главног портала наоса у цркви Богородице Панахранте (Фенари-Иса џамије) у Цариграду, где је монограм Константина Липса из X века.[19] Рељефни медаљони с натписима оснивача постављани су и на циборијуме (фрагмент циборијума из крипте под црквом Св. Димитрија у Солуну, датован у XII—XIII век[20]; циборијум охридског архиепископа Григорија у цркви Св. Софије у Охриду, из 1317. године)[21], на оквире икона (фрагмент оквира иконе с монограмом Палеолога, пронађен у Цариграду),[22] на довратнике портала (фрагмент из Музеја у Мистри с именом неког Јована, вероватно ктитора),[23] на парапетне плоче олтарских преграда (парапетне плоче са иконостаса цркве Св. Софије у Цариграду имале су, судећи према *Опису Св. Софије* од Павла Силенцијара, из 563. године, монограме Јустинијана и Теодоре;[24] делови парапета из Пантанасе у Мистри, који се чувају у мистарском Музеју, с монограмима Кантакузина — Палеолога;[25] фрагмент из цариградске Фетије џамије, са кружним монограмом вероватно Михаила Тарханиота),[26] најзад и на саркофаге (плоча саркофага



Сл. 8. Лесново, северни зид наоса, ктиторска композиција и сокл (цртеж према фотографији)

Византолошки институт, књ. 5, Београд 1957, 41—42, 52—53, сл. 41, 90. О веома распрострањеном обичају стављања монограма на капителе у доба Јустинијана cf. Ђ. Мано-Зиси, *Ископавања у Царичином граду 1949—1952 године*, Старинар, н. с. књ. III—IV (Београд 1955) 139, 143 (са литературом). Познати су и примери из VI века са неколиких налазишта у Бугарској (Несебр, Варна, Софија) — Д. Овчаров — М. Ваклинова, *Рановизантийски паметници от България IV-VII век*, София 1978, 39, црт. на стр. 40, ил. 73, 74.

[16] Импост-капители иконостаса или балдахина с монограмима: 'ΑΛ(έ)Ξ(ι)Ο(ς) 'ΑΠ(ο)Κ(αύ)Κ(ος) Π(α)Ρ(α)Κ(οι)Μ(ώ)Μ(ε)Ν(ος) ΚΤΉΤΩΡ, сада у Археолошком музеју у Цариграду, пронађени су на локалитету Еривалис где је овај византијски великаш подигао једно утврђење — A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age*, II (XIe-XIVe siècle), Paris 1976, 136, no 136, pl. CXIV.

[17] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 38,4; 40,1; id., *Inscriptions byzantines de Mistra*, Bulletin de correspondance hellénique, t. XXIII (Paris 1899) 135—136, XXXII.

[18] A. Dikigoropoulos, *The Constantinopolitan Solidi of Theophilus*, Dumbarton Oaks Papers 18 (Washington 1964) 355, fig. 14—15 (са литературом).

[19] На три кружна диска постављена у једном низу, наизменично са крстовима, убележена је ктиторова молитва Богородици — T. Macridy, A. H. S. Megaw, C. Mango, E. W. Hawkins, *The Monastery of Lips* (*Fenari Isa Camii*) *at Istanbul*, DOP 18, Washington 1964, 259, fig. 14—15.

Слично натписима у круговима, у цркви Богородице Паригоритисе у Арти, из друге половине XIII века, имена ктитора исклесана су на полукружном луку изнад западног улаза у наос, али на површинама између медаљона — 'Α. 'Ορλάνδος, 'Η Παρηγορήτισσα τῆς ''Αρτης, ἐν 'Αθήναις 1963, 97—100, εἰκ., 103—108.

[20] A. Grabar, *Sculptures byzantines*, 104, no 86 (c), pl. LXXXI.

[21] *Ibid.*, 140—150, no 156, pl. CXXXIX, a, c.

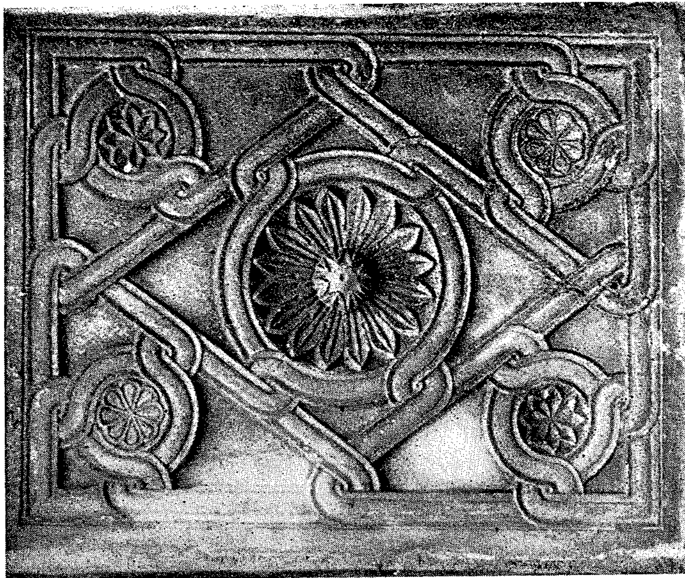
[22] *Ibid.*, 137, no 137, pl. CLII. У Цариграду је пронађен и фрагмент мермерног лука, из времена Палеолога, на коме постоји клесани кружни монограм О СТРАТΗΛ(άτος) — (*Ibid.*, 138, no 142, pl. CXII), који би могао означавати име наручиоца или име светитеља представљеног под оквиром.

[23] G. Millet, *Mistra*, pl. 58, 13; id., *Inscr. byz. de Mistra*, 156, LV.

[24] C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312—1453*, ed. Prentice-Hall, INC., Englewood Cliffs, New Jersey 1972, 87—88, n. 157.

[25] G. Millet, *Mistra*, pl. 58,14; 62,15; id., *Inscr. byz. de Mistra*, 141—142, XXXVIII. (монограми се налазе у угловима и у средишњем кругу на плочи).

[26] C. Mango—J. W. Hawkins, *Report on Field Work in Istanbul and Cyprus* 1962—1963, DOP, 18, Washington 1964, 333, fig. 37



Сл. 9. Хиландар, йрийраша кашоликона, йарайешна йлоча (XII век) са северне бифоре (снимак Хиландарскої одбора САНУ)

из цркве Св. Николе Орфаноса, с почетка XIV века).[27]

Наведени примери показују да ктиторски монограми из Леснова чине део општеприхваћеног начина убележавања имена и титула ктитора, који је вековима при. мењиван у каменој пластици цркава са византијског уметничког подручја. Њихова појава у фреско-техници уместо у рељефу, при том, не изненађује, будући да су на месту које само по себи опонаша унутрашњу мермерну оплату зидова. Иначе, у монументалном сликарству срећу се кружни монограми, међутим, премда обликом истоветни, са другачијом врстом узора као подлогом. Тако, на неким портретима чланова династије Палеолога, у цркви Христа Хоре (Кахрије џамије) у Цариграду, насликани су, на њиховим хаљинама, кругови с монограмима (1321—1330-31);[28] овде је у питању врста хералдичког мотива, можда преузета са оновремене ношње. Кружне монограме, са крстолико распоређеним словима, дао је да се насликају и српски краљ Милутин, на пољу бифоре западног зида наоса у Грачаници (око 1320)[29] — највероватније по угледу на ктиторске натписе који су имали место на фасадама или на капителима грађевина, врло често и његовим. Лесновске монограме са сокла живописа свакако треба најпре везати за камене парапетне плоче иконостаса на којима су се монограми ктитора, видели смо, могли налазити.

Сл. 10. Лесново, наос, севасшократор (?) Јован Оливер, 1346-47 (снимак Д. Филийовић)



Већ и употреба кругова и ромбова на лесновском соклу, и њихов распоред, у целини, одговарају једној врсти рељефног украса олтарских преградних плоча, с једним великим кругом у ромбоиду и четири мала круга у угловима. Врста је — нарочито распрострањена у средњовизантијском периоду — означена као конзервативна, јер је њена композициона структура карактеристична за период раног хришћанства.[30] Лесновском соклу сличан основни цртеж има, на пример, парапетна плоча, убачена у отвор бифоре на северној страни нартекса цркве краља Милутина у Хиландару, која је по стилу датована у XII век (сл. 9).[31] Значајну паралелу пружа и парапет са иконостаса цркве Св. Димитрија у Пећкој патријаршији (1320—1330). Плоча која је за нас од посебног интереса има, у усправном правоугаоном пољу, велику розету са разлисталим крстом и четири мања круга у угловима са Христовим монограмима, а уоквирена је мотивом шаховског поља са наизменично увученим и избаченим пољима (тзв. „жиока на рабош")[32]. Исти овакав мотив дочарава и бордура у непрекинутом низу у горњем делу сокла лесновског наоса, као и оквир кругова или ромбова на појединим пољима.

Усамљени пример лесновских кружних монограма са сликаног сокла показује се, дакле, у формалном погледу, као сасвим разумљива појава. У Леснову је сликар, опонашајући изглед камене оплате и њој својственог система украшавања, преузео и обичај да — у скромнијој техници — забележи имена ктитора цркве на оним местима која им, сходно традиционалном начину изражавања у скулптури, заправо и припадају.

Без сумње да је севастократорски монограм Јована Оливера исписан у време када је ктитор ову титулу и носио, тј. између априла 1346. године, када ју је од Душана, као цара, могао добити,[33] и 1347. године (без ближег одређења датума), када се Оливер по први пут помиње као деспот, у Душановој повељи лесновском манастиру.[34] Због донекле неизвесног датовања ове повеље, горња граница, у крајњем случају, могла би се померити на август 1349. године, када је Оливер, у свом

(наведени фрагмент с натписом у медаљону кружног облика, чини се да представља део парапетне плоче)

27 На плочи која је била пронађена у поду цркве Николе Орфаноса, и касније затрпана, у рељефним круговима су постојале скраћенице с именом покојника Никона, претпоставља се монаха. Плоча је пренета у цркву Николе Орфаноса из манастира Влатадона. — 'Α.Ξυγγόπουλος, Τό *κάλυμμα τῆς σαρκοφάγου* τοῦ Γεωργίου Καπανδρίτου, 'Επετηρὶς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν ΙΑ' (Ἀθῆναι 1935) 356—358, εἰκ. 7.

Медаљони кружног облика, с натписима, могли су се наћи и на луку аркосолијума (Пантанаса) и још на другим местима у унутрашњости или на фасадама храмова, о чему бројне примере пружају споменици Мистре — G. Millet, *Inscriptions byzantines de Mistra*, 128, XIX, 133, XXIX, 138—143, XXXV, XXXVI, XXXIX, 146, XLII, 155, LIV.

28 P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, I, New York 1966, 284—286, 289—291; Pl. 540—541, 546—547.

29 С. Радојчић, *Грачаничке фреске*, Византијска уметност почетком XIV века (Научни скуп у Грачаници 1973), Београд 1978, 77.

30 C. D. Sheppard, *Byzantine Carved Marble Slabs*, The Art Bulletin vol. LI/1, New York 1969, 69, Fig. 1, 6, 9, 10, 11.

31 С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара. Цркве и параклиси* Хиландарски зборник 3 (Београд 1974) 128, сл. 110, 140—141, 145, 146. V. и плоче са греде иконостаса из цркве у селу Севасту (Selçikler Köyü) у Фригији из X века — N. Firatli, *Découverte d'une église byzantine à Sévaste de Phrygie*, Cahiers archéologiques XIX (Paris 1969) 161, fig. 14, 19, 20.

32 J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 108—109, сл. 201.

33 Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари*, 258.

34 У Душановој повељи наведена година 6855. даје 1347, а индикт Г (3) — 1350. годину. За датум повеље v. — Г. Томовић, *Повеља манастира Леснова*, 86—88, н. 8 (са старијом литературом), где се претпоставља да је у питању грешка код навођења индикта. Недавно је предложена двојна могућност датовања повеље у 1347. и 1350. годину — Л. Славева, *Дипломатичко-правните споменици за историјата на Полог и соседните краеви во XIV век*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, том III, Скопје 1980, 340—341.



Сл. 11. Лесново, припрата, деспот Јован Оливер, 1349

другом ктиторском натпису на порталу лесновске цркве, титулисан као деспот,[35] али то, треба одмах рећи, није вероватно. Исписивање натписа и сликање сокла обављено је истовремено. Напоменимо да нема основа за мисао да је овај натпис постављен над гробом Јована Оливера; на делу мермерног пода испод ктиторске композиције, који је, као и у осталим просторима цркве, ванредно добро очуван, не постоје трагови гробнице.

У вези са открићем севастократорске титуле Јована Оливера испод ктиторске композиције стоје његов ктиторски портрет и натпис поред овог лика. Судећи по последњој од титула наведених у натпису, портрет приказује Оливера као деспота. Међутим, према натпису на соклу он би био приказан као севастократор. Разрешење овог питања у непосредном је односу и са датовањем живописа лесновског наоса.

Проблем би већ од почетка био много јаснији када би са потребном поузданошћу могли сагледати оне податке које, као ознаке ктиторове титуле, пружа сам портрет. Међутим, када је реч о одећи и осталим обележјима достојанства код византијских великодостојника уопште, ликовни материјал остаје, још увек, несистематизован и, у целини, недовољно публикован, а и тада често без неопходних појединости. Тиме је отежано праћење и изналажење аналогија, пре свега унутар византијског зидног сликарства. С друге стране, у познатој грађи не налазимо увек потпору тражимо ли у одликама чина портретисаних великаша устаљене законитости. Писани извори, о истој теми, пружају мало података. Можда једини опширнији, али не увек и детаљан опис ознака чинова налази се у спису Псеудо-Кодина из треће четвртине XIV века. Спис доноси опис церемонијала византијског, цариградског двора.[36] Из тих разлога, од изузетно је великог значаја чињеница да су очувана три портрета Јована Оливера. Као што је познато, Оливер је, осим у наосу Леснова (сл. 10), насликан и на северном зиду припрате у истој цркви, 1349. године (сл. 11),[37] и у капели Јована Крститеља на спрату нартекса Св. Софије у Охриду, око 1350. године (сл. 12).[38] У натписима поред портрета у лесновској припрати и у цркви Св. Софије у Охриду Оливер је означен као деспот. Постоје ли међусобне сличности и разлике на трима портретима Јована Оливера и како се односе његови извесно деспотски портрети према оном из лесновског наоса?

У трагању за једнакостима и разликама на овим портретима, најпре треба истаћи колорит одеће и украса, јер је он у већини случајева условљен рангом портретисане личности, а као елемент нашег поређења доступан је на свим Оливеровим портретима. На портрету Јована Оливера у наосу Леснова основне *боје* су плава (хаљина), црвена (штитник на грудима, нашивене траке) и златна (једноглави орлови на штитнику), а у лесновској припрати и у Св. Софији у Охриду пурпурна (хаљине), црвена [украсне траке, кошуља и штитник (само на портрету у припрати Леснова)] и златна (двоглави орлови у круговима, на хаљинама у Охриду и у лесновској припрати, као и на штитнику у лесновској припрати). На Оливеровом портрету у наосу Леснова *украс* чине једноглави златни орлови и бисери на црвеној позадини, а на осталим двама портретима — златни кругови са двоглавим орловима на пурпурној подлози; на црвеним нашивеним тракама (на рубовима, по средини и око струка хаљине) налазе се бели орнаменти у виду преплета оивичени зрнцима бисера — у наосу Леснова, док је црвено и плаво драго камење унутар удвојених редова бисера, на тракама — у лесновској припрати, а двојни низови бисера на златним ивичним тракама — у охридској Св. Софији. *Венац* који Оливер носи на глави не може да се упореди јер је у лесновској припрати површина Оливерове главе оштећена, те се трагови венца не могу установити.[39] У наосу, венац је представљен као обруч украшен низом бисера испрекиданим са три драга камена, од којих су два плавозелена а средњи је црвен. У капели Јована Крститеља у Охриду Оливер на глави носи неку врсту свечане капе, састављене од обруча и попречног додатка исте ширине који иде од чела према потиљку; данас је бојени слој фреске оштећен, али је доскоро било могуће распознати и да је простор између делова обруча био испуњен тканином. Хоризонталан обруч је трочлан; средња трака има би-

---

[35] Cf. n. 12.

[36] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966.

[37] N. L. Okunev, *Lesnovo*, 245.

[38] Цртеж који доносимо показује да је Оливеров портрет у Св. Софији — судећи по дужини и облику Оливерове браде која није раздељена на праменове, као што је на лесновским портретима — настао у његовим зрелијим годинама, дакле после сликања Оливеровог портрета у припрати Леснова. Зато и живопис капеле Јована Крститеља у Св. Софији треба датовати нешто после 1349. године. Према истраживањима Ц. Грозданова, *Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку*, Зборник за ликовне уметности 5 (Нови Сад 1969) 51—52, живопис ове капеле датован је између 1347. и 1350. године, а на основу идентификације и узраста Оливерових синова.

[39] Мора се приметити да по траговима изгледа као да на Оливеровој глави ништа није било насликано, што би, међутим, било крајње необично. У опису из 1857. г. помиње се да је Оливер овде насликан гологлав (С. Веркович, *Новыя Славянскія находки въ Македоніи*, Извѣстія Императорской академі наукъ, по отд. Русскаго языка и словесности, т. VI, Санктпетербургъ 1858, 390). Неизвесно је, међутим, у којој је мери фреска тада била оштећена. Сам лик је био боље очуван него што је данас, јер је 1898. г. забележено да Оливер има танке бркове који се сада више не виде (А. Станојевић, *Две недеље у старој Србији*, Београд 1898, 173).

истовећењу Оливеровог достојанства са деспотским оштро се супротстављају она колористичка обележја које ова титула, како ћемо видети, редовно искључује. Плава и зелена боја (хаљине или украса) могу бити својствене севастократорској или некој другој нижој титули, никад и деспотској.

Да Оливер у наосу Леснова није насликан као деспот сведоче не само одлике његових деспотских портрета, него и обележја овог чина приказана на осталим портретима деспота византијског света. Деспоти су, без изузетка, представљени у црвеним (пурпурним) хаљинама[41] и са двоглавим орловима — скоро редовно у круговима као обавезним украсом[42], изузев када је деспот био насликан у царском орнату.[43] Оливеров венац у Леснову — једноструки обруч без камаре и без препендулија — мање је раскошан од венаца које срећемо на портретима деспота,[44] с изузетком једноставних обруча које понесере и црвено драго камење, две ивичне само по један ред бисера. Наспрам Оливеровог венца из лесновског наоса венац, односно капа Јована Оливера у Охриду знатно је сложенијег облика и богатијег украса. Најзад, *крој* Оливерове одеће на портретима у наосу и у припрати Леснова потпуно је исти: кошуља, хаљина с кратким рукавима, опасана каишем, и горњи хаљетак (штитник). У охридској Св. Софији Оливер је одевен у широку горњу хаљину са кратким рукавима испод које носи кошуљу. Међутим, крој одеће не представља једнако важан елемент у одређивању спољних знакова титуле насликаног. Важност је изгледа придавана боји и богатству украса и мотива, као посебним знацима; крој је, бар у одређеној мери, занемарљив.[40] Приметно је да се разноликости у приказивању одеће Јована Оливера на портретима у Леснову огледају само у боји делова одеће и у боји, врсти и количини украса и мотива; венац, основну ознаку достојанства, на овим портретима, као што је речено, није могуће упоредити.

Поређење Оливерових портрета показује да на његовом лику у наосу лесновске цркве изостају важне ознаке деспотског достојанства које, иначе, налазимо на његовим деспотским портретима — пурпурно-црвене хаљине украшене двоглавим орловима у круговима. По-



Сл. 12. Охрид, Св. Софија, капела Јована Крститеља, деспот Јован Оливер и Ана Марија, око 1350 (цртеж Д. Тодоровића)

---

40 У прилог овоме говори и једно место код Псеудо-Кодина. За црвени или пурпурни огртач (καββάδιον), који је деспот носио празничним данима, каже се да је (рађен) „према његовом укусу и жељи" — Pseudo-Kodinos, *op. cit.*, 146.

41 Деспот Михаило, син бугарског цара Михаила Шишмана, на фресци из треће деценије XIV века у Доњој Каменици [D. Panayotova, *Les portraits des donateurs de Dolna Kamenica*, Зборник радова Византолошког института 12 (Београд 1970) 146, погрешно наводи да је деспот Михаило насликан у плавој хаљини)]. Деспот Константин, зет бугарског цара Ивана Александра, на минијатури Лондонског четворојеванђеља из 1356. г. (J. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 70, fig. 38). Деспот Теодор, један од синова византијског цара Манојла II Палеолога, у париском рукопису дела Дионисија Ареопагита из прве деценије XV века (ibid., 140, fig. 93). Деспот Стефан Лазаревић на портретима из прве четвртине XV века у Љубостињи, Копорину, Руденици, Каленићу и Манасији (J. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 66—68, 70, сл. 32, 34, табл. LI, LII, LIV).

Према Псеудо-Кодину боја деспотове хаљине (ροῦχον) и огртача (ταμπάριον) је црвена (κόκκινον) — Pseudo-Kodinos, *op. cit.*, 143.

42 Псеудо-Кодин наводи орлове као украсне ознаке деспотске, као и севастократорске титуле, једино не говори да ли су у питању двоглави или једноглави; код деспота су или од бисера или црвени, а код севастократора или црвени или златни на црвеној подлози (Pseudo-Kodinos, *op. cit.*, 144—145, 148).

Знак двоглавог орла, најчешће везиван за деспотско достојанство, није и искључива ознака ове титуле, јер га употребљавају и други достојанственици и цареви (cf. Б. Ферјанчић, *Деспоти*, 24—25). У монументалном сликарству на Балкану јавља се на оделима владара, светитеља и властеле (v. J. Ковачевић, *op. cit.*, сл. 3—5, 20, 24, 25, 29, 32, табл. IX, 1; XIV-XV; XVIII, XL, XLI, XLVI, XLVIII, LI).

43 Млади деспот Леон, син Василија I, на минијатури из париског рукописа Хомилија Григорија Назијанског, из друге половине IX века (J. Spatharakis, *op. cit.*, 97, fig. 63).

44 Деспот Михаило у Доњој Каменици носи свечану капу, богато украшену драгим камењем и бисерима, са које се спуштају једноструке ниске бисера, препендулије. Деспот Константин у Лондонском четворојеванђељу носи обруч, вероватно са четири штитасте плочице од којих се на предњој страни виде три, а украшен је црвеним драгим камењем. Деспот Теодор, на минијатури поменутог париског рукописа, има изгледа само венац (обруч) с бисерима и са камаром изнад чела. Високе круне које на својим портретима носи деспот Стефан Лазаревић — као и неки други деспоти у XV веку — сасвим се разликују од старијих деспотских венаца и капа (за наведене примере v. н. 41; због донекле нејасног облика венца деспота Теодора v. репродукцију и код — E. Piltz, *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*, *Stockholm* 1977, pl. 66). Српски краљ Владислав, који је у натпису поред свог ктиторског портрета у милешевској припрати (до 1228) означен као деспот, првобитно је имао венац са препендулијама чији се трагови распознају испод накнадно додате владарске круне, који је обликом одговарао венцима Радослава и Стефана Првовенчаног, насликаних до њега (cf. С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971[2], табл. XXXIV).

Према Псеудо-Кодину, капа (σκιάδιον) коју носи деспот украшена је бисерима, на њој је златом извезено деспотово име, а ниске бисера, које се спуштају до рамена (препендулије), сличне су царским (Pseudo-Kodinos, *op. cit.*, 141—143). Ову капу је деспот, ако је млад, носио само напољу, када јаше на коњу, а деспот у зрелим годинама носио ју је и на двору (*ibid.*, 145). Псеудо-Кодин наводи и да је њен облик зависио од степена сродства њеног носиоца с царем (*ibid.*, 147). У дане празника деспот је носио нарочиту капу (σκαράνικον) са златним орнаментима и драгим камењем, оивичену бисерима (*ibid.*, 145—146). Приликом промоције деспота, цар ставља деспоту на главу венац (στέφανος) који се „назива стематогирион" (στεμματογύριον); на њему су драго камење, бисери и (ако је деспот царев син) четири штитасте плочице или (ако је деспот царев зет) једна штитаста плочица (*ibid.*, 275).

кад носе сасвим млади деспоти.[45] Спољни знаци Оливерове титуле — плава хаљина, једноглави орлови и венац — показују да је у питању нижа, највероватније севастократорска титула, дакле она која је исписана на украсном појасу испод ктиторске композиције. Закључак се, међутим, не може поткрепити ни литерарним извором Псеудо-Кодина — по коме је севастократор цариградског двора, из исте епохе, носио црвену хаљину, док је у његовој опреми највише заступљена плава боја[46] — ни поређењем са очуваним портретима великаша који су носили ову исту титулу. Венац Јована Оливера нешто је скромнији од венаца које носе севастократори, али, како показују примери, севастократорски венац није ни имао уједначен и сталан облик; великаш овога ранга могао је бити приказан и гологлав.[47] Што се одеће тиче, севастократоре налазимо приказане у плавим,[48] међутим и у црвеним хаљинама.[49] Иако је црвена одећа примерена деспотском достојанству, црвене хаљине, осим севастократора, носили су и достојанственици неког другог, понекад и знатно нижег звања. Средином XIV века црвену одору могао је носити, на пример, тепчија[50] или велики војвода[51], који је, пак, могао бити приказан и у зеленој хаљини.[52] Фрагментарност очуваних представа не допушта да се при овим испитивањима утврди временска или територијална условљеност титуларних знакова портретисаних личности, па ни доследност њихових спољних знакова у односу на достојанственике цариградског двора. Питање Оливерових титуларних знакова мора стога остати донекле отворено. Истина, већ само бележење Оливерове севастократорске титуле на најнижем појасу живописа даје нам за право да верујемо да он на свом ктиторском портрету у наосу Леснова има ознаке севастократорске титуле. Било је могуће установити и да овај портрет нема обележја деспотског достојанства. Међутим, недостатак тачних података и аналогија, а у извесној мери и сплет околности везаних за период живописања лесновског наоса, о чему ће бити речи, не искључују сасвим могућност приказивања Јована Оливера у његовом нижем звању. То би могао бити једино чин великог војводе који је ктитор носио када је подигао лесновски храм, а пре добијања севастократорске титуле. Књижевни извори и ликовна остварења, додуше, не пружају у том смислу ниједну нама познату паралелу,[53] и ми смо склони да одбацимо ову претпоставку. Уколико се ипак покаже да је Оливер овде приказан као велики војвода појавила би се неподударност између исписивања ктиторове севастократорске титуле, на соклу, и приказивања ознака његовог чина на портрету. За сада, извесно је да би се овакав несклад могао тумачити само јако уским временским размаком који је, у том случају, требало да прође између настанка портрета (односно зоне стојећих фигура) и најнижег појаса (сокла).

Приказивање Јована Оливера највероватније као севастократора и исписивање његове севастократорске титуле на соклу, са једне стране, и бележење Оливерове деспотске титуле у натпису поред његовог ктиторског портрета, са друге, постављају посебан проблем. Натпис, чија је формална и садржинска исправност до сада више пута разматрана,[54] по свему судећи, представља

---

45 Деспот Леон на минијатури из друге половине IX века (cf. н. 43).

46 Црвена хаљина севастократора је била ,,иста као и деспотова, само без риза", док се за плашт (ταμπάριον) ,,не зна какав је био" (Pseudo-Kodinos, *op. cit.*, 147). Ризе су врста украсних нашивака (*ibid.*, 143, н. 3). Севастократор је носио плаве чарапе, плаве ципеле са златом извезеним орловима на црвеној подлози, седло и покривач његовог коња били су плави (покривач је имао четири црвена орла), његов бели шатор био је украшен плавим квадратима (*ibid.*, 147—148). Може се рећи да у општем изгледу одеће и опреме деспота, према Псеудо-Кодину, преовлађују пурпурна и црвена, а код севастократора и ћесара плава боја, с тим што ћесар није имао као украс орлове (*ibid.*, 148—149). Карактеристично је и да су деспоти своје повеље потписивали црвеним а севастократори плавим мастилом (Б. Ферјанчић, *Десйоти*, 21, 22, н. 76).

47 Севастократор Калојан, братучед бугарског цара Константина Асена, у Бојани (1259) има венац са једном камаром и са три зелена драга камена (А. Василиев, *Кшиторски йорѿреши*, София 1960, 24). Севастократор Константин Палеолог, млађи брат цара Михаила VIII, на минијатури у тзв. Линколн-типику из Оксфорда (gr. 35, f. IV), из времена између 1328—1344. г., носи венац који се састоји од кружног прстена и попречно постављеног полукруга који иде преко главе, а украшен је црвеним и плавим драгим камењем (J. Spatharakis, *op. cit.*, 193, fig. 143). Севастократор Исак Комнин, зет Алексија III Анђела, посмртно приказан на мозаичком Деисису у нартексу цркве Христа Хоре (Кахрије џамије) у Цариграду, у другој деценији XIV века, има црвеним и зеленим драгим камењем украшен обруч са проширеном штитастом плочицом изнад чела и плаво-љубичастом тканином унутар обруча која належе на главу (P. A. Underwood, *op. cit.*, 46—48, Pl. 36, 37). На портрету у припрати Милешеве, српски краљ Стефан Првовенчани, коме се у натпису наводи и његова византијска титула севастократора, има на глави метални обруч са једном штитастом плочицом и са препендулијама [В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у срйској држави XIV века и њихов одјек у сликарсшву*, Зборник за ликовне уметности 4 (Нови Сад 1968) 82—83, н. 45, ск. 3 — где нису уцртане и препендулије које висе са венца; cf. С. Радојчић, *Милешева*, табл. III]. Када се занемаре препендулије, обруч Стефана Првовенчаног сасвим наликује венцу севастократора Калојана из Бојане.

Српски севастократор Влатко на свом ктиторском портрету у Псачи (1365—1371) не носи ништа на глави (v. J. Ковачевић, *op. cit.*, табл. XXXVIII).

По Псеудо-Кодину капа (σκιάδιον) севастократора врло је слична деспотској — црвена и златна, са горњим делом од тканине (ἀήρ) и са препендулијама. Свечана капа (σκαράνικον) ,,не зна се каква је" (Pseudo-Kodinos, *op. cit.*, 147). Промоције севастократора и деспота се разликују само по оном што се носи на глави (πλὴν τῶν ἐπὶ κεφαλῆς φορεμάτων). Не зна се како је изгледало оно што је у тој прилици покривало главу севастократора, у прошлости, али је цар Јован Кантакузин дозволио својим шурацима Јовану и Манојлу Асен да носе венце (στεφάνους) украшене плавим драгим камењем, бисерима и једном штитастом плочицом (καμάρα) — (*ibid.*, 276).

Када је, крајем XII века, у Византији уведена титула севастократора у *Исшорији* Ане Комнине помиње се венац (στέμμα) севастократора и ћесара [Б. Ферјанчић, *Севасшокрашори у Византији*, Зборник радова Византолошког института XI (Београд 1968) 144, 145, са литературом, где се претпоставља да је венац једно време био изостављен из опреме севастократора].

48 Севастократор Калојан у Бојани носи плаву хаљину са златним орнаментима у виду лозице, а огрнут је зеленим плаштом (Н. Мавродинов, *Боянская церковь*, София 1972, 40). Севастократор Исак Комнин у Кахрији џамији носи плаву (плаво-љубичасту) хаљину са златним ромбоидним орнаментима (P. A. Underwood, *op. cit.*, 46—48, Pl. 36, 37, (6, 6a).

49 Севастократор Константин Палеолог има црвену хаљину и плашт који су украшени двоглавим орловима у круговима и тролисним орнаментима (J. Spatharakis, *op. cit*, 192, fig. 143). Севастократор Влатко у Псачи приказан је у црвеној хаљини; на украсним тракама представљени су везени врежасти мотиви (J. Ковачевић, *op. cit.*, 54, табл. XXXVIII).

50 В. портрет тепчије Градислава из педесетих година XIV века у Трескавцу [М. Глигоријевић, *Сликарсшво шейчије Градислава у манасширу Трескавцу*, Зограф 5 (Београд 1974) 48].

51 Војвода Дејан у Кучевишту, из четврте деценије XIV века (према цртежу Д. Тодоровића у Институту за историју уметности у Београду).

52 Алексије Апокавк на минијатури париског рукописа Хипократових дела (после 1331) носи сиво-зелену хаљину украшену медаљонима са белим крилатим лавовима (J. Spatharakis, *op. cit.* 149, fig. 96, 97).

53 Псеудо-Кодин као одећу великог војводе наводи само плашт (καββάδιον), који је израђен од једне врсте свиле (βλάτιον), и ,,изабран према прилици"(ἀπὸ τῶν συνήθων) — Pseudo-Kodinos, *op. cit.*, 153—154. (Према истраживањима Ј. Ковачевића, *op. cit.*, 200, βλάτιον је врста пурпурне тканине). О венцу великог војводе Псеудо-Кодин не говори. Велики војвода Алексије Апокавк на минијатури поменутог париског рукописа (н. 52) на глави носи црвену и златну капу, σκαράνικον, која одговара капи великог војводе у опису Псеудо-Кодина (Pseudo-Kodinos, *op. cit.*, 153). На оштећеној фресци војводе Дејана у Кучевишту, према наведеном цртежу није извесно да овај војвода на глави носи венац (н. 51); Дејанов венац међутим помиње В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 206, н. 58, али без податка о његовом изгледу.

54 Ђ. Бошковић, *Неколико натписа*, 10—11, сл. 9, први је уочио два слоја боје на појединим словима натписа и дозволио могућност да је део натписа почев од речи ,,по милости Божјој" у шестом реду дописан. Ђ. Стричевић, *Једна хийошеза о шишуларном имену срйских десйоша XIV века*, Старинар, н. с. VII-VIII (Београд 1958) 119 (са прегледом старије литературе о овом питању) такође дели натпис по садржини на два дела, а додељивање деспотске титуле Јовану Оливеру нетачно приписује византијском претенденту, каснијe цару Јовану Кантакузину. Б. Ферјанчић, *Десйоши*, 164, 165, који је показао да су све Оливерове титуле срп-

јединствену целину. Не може се веровати у додавање крајњих редова натписа већ и стога што он у потпуности испуњава простор између бордуре композиције и портрета. Текст је очигледно компонован тако да започиње код саме бордуре и, на десној страни, прати контуру Оливерове главе и рамена. То се вероватно не би десило да је првобитно био исписан краћи текст. Једновремени настанак читавог натписа, у коме се помиње и достојанство (деспотско) које ктитор на портрету нема, може се, изгледа, схватити ако се претпостави да портрет првобитно није ни био пропраћен натписом, већ да је овај накнадно додат, пошто је Јован Оливер добио титулу деспота. С технолошке тачке гледишта томе се не противе ни писареве грешке, које су видљиве готово у сваком реду натписа. Исписивање је свакако изведено на сувој подлози.[55] Закључак који се наметнуо мање је необичан ако се има у виду да је живопис наоса несумњиво завршен када је ктитор носио титулу севастократора, и да је највероватније с ознакама тог достојанства он овде и портретисан, чиме се знатно сужава период у коме је портрет могао бити остављен без натписа. Додељивање деспотског достојанства Јовану Оливеру био је догађај који се са извесношћу очекивао, а који је убрзо после живописања Леснова и уследио, можда већ исте године. Неуобичајени садржински склоп натписа, са већим бројем обавештења, своју помпезност нарочито исказује завршном формулацијом: ,,по милости божјој и велики деспот све српске земље и поморскије и (у)честник Грком", која подсећа на краљевске титуле српских владара.[56] Очигледно је да састављач текста није имао намеру да портрет ктитора цркве означи само именом и титулом, како је то најчешће случај. У овом ,,свечаном натпису" издвајање деспотске титуле од осталих делује, чини се, и као временски показатељ настанка натписа.

Према новијим истраживањима, живопис лесновског наоса је датован у период после 1346. а пре 1349. године (тј. пре године завршетка живописања припрате). Ово датовање заснивало се управо на помињању Оливерове деспотске титуле у натпису поред његовог ктиторског портрета, односно на времену његовог додељивања ктитору после проглашења Српског царства.[57] Не расправљајући о овом питању, С. Радојчић је писао да је наос живописан ,,негде између 1341. и 1346. пре него што је ктитор Оливер постао деспот".[58] Старији истраживачи су махом полазили од грчког ктиторског натписа са надвратника портала, из 1349. године, јер се само у њему говори о живописању цркве, па су сликарство Леснова, припрате и наоса, стављали у ову годину.[59] Међутим, нема сумње да је у овом натпису реч само о подизању и осликавању припрате. У њему стоји да се храм ,,подиже из основа и ослика", што се може односити само на припрату, јер је наос подигнут још 1341. године. У најскорије време изнето је мишљење да је ,,живопис и у наосу и у припрати завршен коначно 1349", такође с позивањем на грчки ктиторски натпис; радови на зидању и живописању Леснова трајали су осам година, а делимично осликавање цркве ,,морало је бити завршено већ 1341. г.", пошто дијак Станислав у запису на минеју из 1342. године наводи како је војвода Оливер подигао и пописао храм.[60] Запис Станислава граматика,[61] међутим, не би могао говорити о завршетку једног дела живописа 1341. године. Како се из старијег ктиторског натписа на порталу види, грађевина (наос) је довршена тек 1340-41. године. Са исликавањем се, ради стабилизовања зидова, обично започињало годину или две по изградњи. Лесновска црква највероватније је остала неисликана и дуже, око четири-пет година, иако се свакако у њој служило. Станислављев израз ,,пописа", уколико га уопште треба схватити дословно, могао се односити на радњу која ће неминовно уследити или на сликање икона. С обзиром на то да је Оливерова задужбина подигнута у већ постојећем манастиру у Леснову, не изгледа вероватно да је њено исликавање трајало годинама. Сразмерно величини (наоса) и броју живописаца — а била су четворица[62] — логично је очекивати да је живопис изведен у једној, највише у две сезоне. Дужи период је тешко претпоставити.

Оливеров севастократорски монограм, који је убележен у најнижој, приземној зони живописа, поуздано сведочи да је живописање наоса завршено када је ктитор био или, можда, управо постао севастократор. Тиме се, до сада на различите начине тумачено, питање настанка фресака у лесновском наосу може сматрати решеним. Раздобље исликавања завршава се или 1346. годином, у којој је ктитору Леснова цар Душан могао доделити титулу севастократора, или 1347. годином, из које потиче вероватно најранији помен Оливера као деспота. Годину 1349, са првим извесним поменом Оливера као деспота, као terminus ante quem треба искључити. Имајући на уму остале податке о историји манастира, ознаке чина на Оливеровим ктиторским портретима, као и приказивање лесновске цркве као једнокуполне грађевине на моделима храма у ктиторској композицији и у сцени сахране Гаврила Лесновског,[63] сигурно је да сликарство наоса и припрате није завршено исте године. Одлука о доградњи припрате морала је бити донета у вези са уздизањем лесновске игуманије на степен епископије. Како је припрата живописана 1349. године, са њеном изградњом се, по свој прилици, започело 1347. године, што одговара и датуму Душанове повеље (1347) у којој се говори о оснивању Злетовске епископије са седиштем у Леснову, а Оливер се у њој већ назива деспотом.

ског порекла, истиче да ,,сам текст натписа који представља опис Оливеровог успона по средњовековној титуларној лествици, упућује на закључак да је овај истакнути великаш све титуле добио од Душана"; прихвата мишљење Ђ. Бошковића о ретуширању натписа, тиме и могућност да натпис ,,није настао одједном, него да су поједини делови накнадно додавани". В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 212, н. 76, одбацује мишљење о премазивању натписа верујући да је ,,цео натпис из истог времена". Г. Томовић, *Повеља манастира Леснова* 89, н. 16, не улазећи у проблем око изведбе натписа, примећује хроничарско бележење титула, понављањем прилога ,,потом"; помен Душана као краља на почетку натписа објашњава тиме што је Оливер све титуле пре севастократорске добио док је Душан био краљ, истичући да ,,натпис говори о успону Јована Оливера, а не Душана".

[55] Натписи на плавој, односно црној позадини у фреско-сликарству у ствари су и писани на сувом малтеру, дакле al secco, и то чистом белом бојом добијеном од креча — З. Живковић, *Промене вредности боја на фрескама полусрушених српских цркава*, Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама (каталог Народног музеја), Београд 1980, 22—23. Накнадно исписивање Оливеровог натписа, где подлога ни не показује трагове евентуално накнадно убаченог слоја свежег малтера, нити трагове ,,првобитног текста", изгледа с те стране још прихватљивије.

[56] Б. Ферјанчић, *Деспоти*, 164—165; id., *Севастократори и кесари*, 262. Cf. и титулу Душановог сина краља Уроша после 1346. г. — М. Динић, *Српска владарска титула за време Царства*, Зборник радова Византолошког института 5 (Београд 1958) 11.

[57] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле*, Зборник рад. Визант. инстит. 11 (Београд 1968) 108, н. 152; id., *Византијске фреске у Југославији*, 64, 212, н. 76.

[58] С. Радојчић, *Лесново*, ed. Југославија, Београд 1971, VIII.

[59] В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 107. В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српскога народа*, Београд 1950, 169. С. Симић, *Лесновски манастир св. оца Гаврила, задужбина српскога деспота Јована Оливера*, Београд 1912, 18, 48. Поистоветивши сликарство у наосу и нартексу, Окуњев га је датовао ,,одмах после зидања нартекса из 1349. године" — N. L. Okunev, *Lesnovo*, 259.

[60] Г. Томовић, *Повеља манастира Леснова*, 88—89, н. 16.

[61] Й. Ивановъ, *Българскu старини изъ Македония*, София 1931, 162—163, бр. 27; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 31, бр. 73—76.

[62] К. Балабанов, *Новооткриени имиња*, 403—406; В. Ј. Ђурић *Византијске фреске у Југославији*, 64—65.

[63] Да припрате нема на моделима лесновског храма, као податак од важности за датовање живописа наоса пре 1349. године, уочио је — В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, 108, н. 152.

Nouvelle donnée sur le titre de sébastocratôr Jovan Oliver et la datation de la peinture du naos de Lesnovo

Smiljka Gabelić

Le fondateur de l'église dédiée à l'archistratège Michel de Lesnovo, Jovan Oliver, porta le titre de sébastocratôr, à peu près pendant un an, et cela après l'établissement de l'Empire serbe en 1346 (voir note 4). On sait que ce titre, aussi bien que les autres qu'il eut se trouvent mentionnés dans l'inscription conservée auprès du portrait de Jovan Oliver, peint dans le naos de l'église de Lesnovo; ce titre de sébactocratôr est indiqué également en forme abregée dans un cercle en métal faisant partie de l'ancien polycandilion de Lesnovo (voir note 5). Encore une donnée concernant Oliver en tant que sébastocratôr existe sur le socle du mur nord dans le naos, mais elle n'a pas été correctement interprétée usqu'à présent. Les inscriptions du mur Nord furent interprétées autrefois comme signatures des trois peintres qui ont décoré l'église (voir note 6—9).

Sur le socle du pilier sud-ouest, au-dessous de la Vierge à l'Enfant, se trouve le monogramme de l'épouse d'Oliver, Anna Mara. Les lettres sont inscrites dans un circle, décorant le panneau décoratif du socle (fig. 3—7). Cette dame fit inscrire son nom sous le représentation de la Vierge qu'elle avait dû honorer comme sa patronne. De là on peut conclure que le nom du fondateur devait aussi être inscrit sous la figure de l'archange Michel auquel il avait dédié sa fondation; en effet, l'inscription CEBACTΩ qui a été découverte sur le socle, au-dessous de l'archange (qui reçiot le don du fondateur) (fig. 1, 8) représente la partie initiale de son titre de sébastocratôr, inscrite également dans un cercle. Les autres cercles dessinés dans les angles du rectangle décoratif du socle ne sont pas conservés.

Plusieurs exemples (voir les notes 15—27) montrent que les monogrammes des fondateurs de Lesnovo perpétuent une pratique communément adoptée depuis des siècles dans la décoration des églises byzantines. Le fait qu'à Lesnovo les monogrammes sont exécutés en technique de fresque et non pas en relief ne surprend pas, car ils se trouvent sur le socle peint qui imite le revêtement en marble. La disposition de motifs (cercles et losanges) sur le socle de Lesnovo ressemble au dessin des dalles taillées en pierre décorant les socles des églises byzantines du IXe au XIIe siècle.

Le monogramme du sébastocratôr Jovan Oliver a dû être inscrit sur ce socle peint entre avril 1346, lorsqu'Oliver aurait pu recevoir ce titre de la part du tsar Dušan, et 1347, lorsqu'il a été mentionné pour la première fois comme despote (voir notes 33, 34)

La découverte du titre de sébastocratôr sur ce socle peint a mis en question l'explication de la dignité portée par Oliver au moment de l'exécution de son portrait conservé a Lesnovo et de l'incription accompagnant ce portrait, car le titre de despote y figure aussi à côté de l'effigie du fondateur (fig. 10).

L'étude des insignes portées par Oliver sur ce portrait a démontré qu'elles ont été plus modestes que celles d'un despote. Cette conclusion fut imposée par la comparaison de plusieurs portraits (celui de Lesnovo, les autres où Oliver fut pent en habit de despote conservés en d'autres lieux, (fig. 11, 12) et ceux des autres despotes du monde byzantin) (v. note 41—45). Les despotes ont été représentés regulièrement en habits rouges avec des aigles à deux têtes dans des cercles brodés sur le tissus des vêtements. Les habits bleus d'Oliver peints à Lesnovo, les aigles à une tete et la couronne sans pendeloques et sans arc surmontant le front montrent qu'il s'agit ici d'une dignité plus modeste témoignée par le portrait, probablement celle de sébastocratôr, mentionnée aussi sur le socle. Cette conclusion ne peut être confirmée, cependant, ni par les données écrites, offertes par Pseudo-Kodinos ni par la comparaison avec les portraits des autres sébastocratôrs (v. notes 47—49). C'est pourquoi la question des insignes titulaires d'Oliver reste sans reponses définitives. La possibilité qu'Oliver fut représenté ici en tant que grand voïvode n'est pas complètement exclue, bien que l'auteur n'y croie pas.

Il y a tout lieu de croire que l'inscription accompagnant le portrait d'Oliver-fondateur à Lesnovo, dont l'exactitude quant à la forme et le contenu fut plusieurs fois examinée jusqu'à maintenant (voir note 54), représente un texte inscrit d'un seul coup. On doit supposer que le portrait n'était pas accompagné d'une inscription à l'origine mais que l'entière inscription fut ajoutée ultérieurement alors que Jovan Oliver se vit décerner le titre de despote. L'octroi de la dignité de despote a pu se passer déjà en 1346, peu de temps après la date lorsqu'il reçut le titre de sébastocratôr.

Le monogramme de sébastocratôr d'Oliver qui se trouve dans la zone la plus basse de la peinture au niveau du sol, témoigne sûrement que la peinture du naos fut terminée pendant que le fondateur portrait la dignité de sébastocratôr, c'est à dire en 1346 ou en 1347.

Свети Христофор у српском зидном сликарству средњег века

Иван М. Ђорђевић

Christophorum videas
Postea tutus eas

Међу светитељима западног света св. Христофору припада посебно место. Као врло поштован он је један од оних који се често сликају. Зато и није чудно што се, још од средине XIX века, бројни иконографски приручници, а потом и посебне студије, баве представама овог занимљивог светог мученика.[1] Име које је носио, а које га је везивало непосредно за Христа, умногоме је утицало на поштовање и ширење његовог култа, чије порекло потиче од средине V столећа.[2] Ово је проузроковало појаву бројних примера различитих типова, при чему је најистакнутије место добио као Христоносац — што је уједно и превод његовог имена.[3] Остали типови св. Христофора у уметности целокупног хришћанског света, настали до XIII века, плод су његове представе дате у хагиографским списима у којима се не говори о ношењу Христа.[4] Од појаве легенде, коју је забележио Јакобус де Ворагине,[5] о чуду на реци када је Христофор пренео дете Христа, не само што је установљен у западноевропском сликарству нов иконографски тип св. Христофора с Христом на рамену, већ су се и значења овог светитеља проширила. Нарочито су ренесансни мајстори знали да оличе Христове речи упућене Христофору да „није носио само читав свет већ и његовог створитеља".[6] Готово сви ти видови Христофоровог лика били су тема истраживачких радова различите намене и озбиљности, од оних који су се бавили иконографијом и значењем, до оних који су се трудили да верницима прикажу и објасне култ.[7]

Историографија уметности православног света само је занимљивом типу Христофора Кинокефала посветила већи број радова. Бројни примери у иконопису и зидном сликарству, додуше почев тек од XV века, били су предмет студија неколицине истраживача.[8] С друге стране, општи иконографски тип св. Христофора као младог мученика или светог ратника само је бележен у општим прегледима или појединачним радовима посвећеним споменицима зидног сликарства. Међутим, још од појаве студије Н. Л. Окуњева о лесновском сликарству,[9] у научном свету је била позната представа св. Христофора Христоносца из средине XIV века. Наша историографија, а још мање страна, није поклањала пажњу овом изузетно ретком и како се мислило јединим примеру у византијском свету. Једино В. Ј. Ђурић у својој књизи о византијским фрескама у Југославији[10] упућује на успутно запажање М. Хаџидакиса у његовом познатом раду о Теофану Критском.[11] Хаџидакисов закључак да је у Леснову Св. Христофор приказан у западњачком иконографском решењу,[12] чини се, није у складу с подацима које пружају текстови и сликарство. Наиме, Теофанов Христофор који носи Христа држи расцветани штап и гази воду,[13] несумњиво је био насликан према западном узору и не може бити аналогија лесновској слици, јер на њој светитељ носи Христа на рамену и држи крст. Сазнање да се ликовима овог светитеља у српском живопису уопште нико није бавио, указује на потребу ширег објашњења њихове појаве, врсте и значења, а нарочито јединственог типа св. Христофора Христоносца.

*

У споменицима српског средњовековног сликарства постоје три типа св. Христофора. Најраспрострањенији је свакако онај општи — као млади мученик, у попрсју или као стојећа фигура са крстом у руци и, често, у раскошној патрицијској ношњи. Најстарији до данас сачувани јесте св. Христофор у цркви св. Петра у Расу (последња четврт XIII в.).[14] Из XIV века наводимо примере из цркава: Св. Николе Болничког у Охриду (1335—36),[15] Дечана (1348),[16] Матеича (1356—1360),[17] Зрза (1369), Св. Климента Старог у Охриду (1378),[18] Раванице (око 1387),[19] Велућа (крај XIV в.).[20] По свој прилици, репертоар ових ликова био је далеко шири,

---

1 F. Werner, Christophorus, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, V, Rom—Freiburg—Basel—Wien, col. 496—508, са библиографијом.

2 H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles 1933, 153. О ширењу култа cf. H. F. Rosenfeld, *Der heilige Christophorus und seine Verehrung. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung*, Leipzig 1937.

3 H. Delehaye, *Cinq leçons sur le methode hagiographique*, Bruxelles 1934, 143. О имену Христофор које је слично као и Theophoros cf. F. J. Dölger, *Christophorus als Ehrentitel für Martyrer und Heilige im christlichen Altertum*, Antike und Christentum 4 (1934), 73—80.

4 H. Delehaye, *op. cit.*, 145.

5 Jacobus de Voragine, *Die Legenda aurea*, übersetzt von R. Benz, Heidelberg 1975, 498—503.

6 *Ibid.*, 500.

7 F. Werner, *op. cit.*, 508.

8 Z. Ameisenova, *Animal-headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men*, Journal of the Warburg Institute 12 (1949), 42—45; W. Loeschke, *Neue Beiträge zur Darstellung des kynokephalen heiligen Christophours in Osteuropa*, Forschungen zur osteuropäischen Geschichte 5 (1957), 38—59; H. Michaelis, *Zur Christophorus-Forschung*, Akten des XI Intern. Byzant. Kongress, München 1960, 370—375; L. Kretzenbacher, *Kynokephale Dämonen in sudosteuropäischen Volksdichtung*, München 1968.

9 N. L. Okunev, Lesnovo, *L'art byzantin chez les Slaves*, I receuil II partie, Paris 1930, 244, Fig. 116; V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen age*, II, Beograd 1934, pl. CLVII; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 147.

10 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 213.

11 M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Theophane le Cretois*, Dumbarton Oaks Papers 23—24 (1969—1970), 333, fig. 109.

12 *Ibid.*, »Saint Christophe apparait dans la peinture byzantine, sans sa forme occidentale, déjà au XIVe siècle, à Lesnovo ...« H. Rosenfeld, *op cit.*, 417.

13 *Ibid.*, fig. 109.

14 М. Ћоровић-Љубинковић, *Живопис цркве св. Петра код Новог Пазара*, Старинар XX (1970), 44; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, сл. 38.

15 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 39, сл. 18.

16 В. Р. Петковић-Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 22. т. CCLXIV, овде назван сты Крьстофоръ.

17 В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 185.

18 Ц. Грозданов, *op. cit.*, 153.

19 В. Р. Петковић, *Преглед*, 274.

20 *Ibid.*, 56.



Сл. 1. Лесново, 1349, св. Христофор

нарочито у Моравској Србији, али су многи натписи с именом ишчезли. И мајстори из турског доба често су сликали оваквог св. Христофора: Сви Свети у Лешанима (средина XV в.),[21] Св. Никола у селу Веви (1460),[22] Вазнесење у селу Лескоецу (1461—62),[23] Грачаници (1570).[24] Овај тип је описан у упутству сликарима у Ерминији[25] и познат је у православном свету од XI века: Гереме (1070)[26] и Соганле (XI в.)[27] у Кападокији, Протат (поч. XIV в.)[28] на Светој Гори.

Византијски сликари су представљали св. Христофора и као светог ратника: Иркала (друга пол. XI в.)[29] у Кападокији и Богородичина црква Јована Мутуле (1280)[30] на Кипру. У Србији једино су Михаило и Евтихије приказали св. Христофора као ратника у Старом Нагоричину (1315—1318).[31] Што се тиче овог типа, сликарима је очигледно као инспирација послужило чудо којим је Христофор преобратио две стотине војника, и потом се заједно са њима и покрстио.[32]

Коначно, живописци који су радили за српске наручиоце, посебно за властелу, сликали су Христофора као Христоносца. Припрата већ поменутог лесновског храма Св. арханђела Михаила архистратига, деспота Јована Оливера (1349),[33] садржи, на јужној страни северозападног пиластра до улаза, стојећу фигуру св. Христофора са малим Христом који му, опкорачивши га, седи на десном рамену. Христ, сигниран IC̃ XC̃, као да благосиља самог Христофора који је представљен као млад, дуге распуштене косе, у тамноцрвеној хламиди и плавозеленом огртачу чија је унутрашња страна украшена орнаментима. Он стоји мало избачене десне ноге на чврстом тлу, у левој руци му је крст, и обележен је ὁ ἅγ(ιος) χριστοφόρο(ς). Његова је фигура, треба приметити, нешто мало већа од осталих стојећих фигура у припрати, али не изразито да би се могло говорити о утицају западне иконографије, где се готово увек св. Христофор приказује као џин.[34]

Лесновски пример је био до пре неколико година једини познати. Међутим, новооткривене фреске у цркви Св. Стефана у селу Конче, задужбини великог војводе Николе Стањевића (1366—1371),[35] између осталог, сведоче да лесновски мајстор, што се тиче Христофора Христоносца, није остао усамљен. На источној страни југозападног ступца, до улаза, насликао је анонимни уметник Конча св. Христофора као Христоносца! За разлику од Леснова, овде мали Христ десном руком благосиља, левом држи свитак, и седи светитељу на раменима са обема ногама избаченим напред. Христофор десном руком држи за ноге Христа, а левом указује на њега. Он је у дугој тамноплавој хламиди под црвеним огртачем који је на рубу украшен бисерима. Натпис је страдао.

Из доба турске власти на Балкану позната су, за сада, још два примера Христофора Христоносца: у цркви Св. Петра и Павла у Трнову (крај XV в.),[36] и у Богородичиној цркви манастира Матке (1497)[37] на реци Треска код Скопља. Обе слике показују да се у XV столећу наставила традиција представљања какво је остварено у Леснову и Конче.

---

[21] Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 73, пл. 50.

[22] *Ibid.*, 90, пл. 70.

[23] *Ibid.*, 97, пл. 79.

[24] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*. 1557—1614, Нови Сад 1965, 172.

[25] Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Πετρόπολεις 1909, 159. Првобитно се и на Западу Христофор сликао без Христа, као у Санта Марија Антиква у Риму (X в.), cf. J. Wilpert, *Die römische Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom* 4. *bis* 13. *Jahrhundert*, Freiburg im Br. 1916, Taf. 201, 2.

[26] M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, II, Recklinghausen 1967, Taf. 30.

[27] G. de Jerphanion, *Les églisen rupestres de Cappadoce*, III, Paris 1936, 322, овде изузетно са каменом којим је био дављен.

[28] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 51, 1.

[29] M. Restle, *op. cit.*, III, Taf. 484.

[30] A. Stylianou — J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Storurbridge 1964, 117—118, овде на коњу.

[31] П. J. Поповић-В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино — Псача — Каленић*, Београд 1933, 9; код Срба као ратник и поч. XVII в. у Хопову, cf. С. Петковић, *op. cit.*, 205.

[32] *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1954², col. 668.

[33] Cf. нап. 9. Библиографија о лесновском сликарству код В. J. Ђурића, *op. cit.*, 212—213.

[34] И у сликарству православног света некад се истиче величином неки светитељ, на пример св. Никола cf. И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14 (1978), 90.

[35] О сликарству Конча пре откривања нових фресака, cf. В. J. Ђурић, *op. cit.*, 76, 217.

[36] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 280, pl. XV. Овде Христофор носи расцветани штап као на стећку из Мокрог, cf. M. Wenzel, *Some reliefs outside the Vjeternica Cave at Zavala*, Старинар XII (1961), 29, Fig. 13, где је светитељ представљен као заштитник од изненадне смрти.

[37] Г. Суботић, *op. cit.*, 145, сл. 115, Христофор је с брадом и у попрсју.

Ниједан од четири споменута Христоносца нема елементе иконографије западног света, како то каже Хаџидакис. Фрескисти из XIV и XV века јасно су својим делом дали на знање да је основни атрибут Христофора сам Христ-дете, а додали су му и крст као мученику. За разјашњавање православне иконографије, нема сумње, најзначајније су представе из српског сликарства у Леснову и Конче.

Поред разлика, односно једнакости које смо навели, мора се рећи да су оба Христофора насликана у властеоским задужбинама. Даље, после откривања живописа у Конче, лако се да установити да обе цркве у апсиди ђаконикона садрже Христа Великог архијереја. Зато је могуће претпоставити да су се сликари Конча угледали на много боље и маштовитије мајсторе Лесновске цркве.

Нарочито привлачно је сазнање о јединствености св. Христофора Христоносца у православном свету у средњем веку, где се лесновска представа истиче као најстарија, рекло би се чак *прототипска*. Живописци лесновске припрате, несумњиво Грци, показују се као изузетни у стварању неких посебних слика. О томе најубедљивије говоре Учења великих св. отаца, за која у средњем веку, сем сликарства у Псачи и једне минијатуре,[38] нема аналигија. Овде су и ретки зодијачки знаци у илустрацији последњих псалама,[39] за имљива визија пророка Језекиље, црвени коњанички лик арханђела Михаила[40], итд. Објашњавајући сцене Учења светих отаца, С. Радојчић је дошао до закључка да често помињање писца или учитеља као извора мудрости, као топос књижевности, прелази у одговарајуће опште место у иконографији. Чини се да су на исти начин лесновски мајстори сачинили св. Христофора са Христом на рамену. За то постоје извесна књижевна метафорична казивања о св. Христофору која су, сматрамо, послужила сликарима као надахнуће за стварање овог типа који је настао независно од предања Запада, али је по свој прилици био истог корена.

Наиме, истраживачи су приметили да је култ св. Христофора продро на Запад прво у областима под византијским утицајем, нарочито у Милану и Равени, одакле се потом проширио на север, али само до Алпа. Св. Христофор као див са Христом и штапом појављује се у романичком зидном сликарству од средине XII века. У области јужних Алпа, на Рајни и у Шпанији, где је култ био веома жив, Христофор не носи малог Христа, већ Христа с брадом, и не стоји у води, већ на чврстом тлу.[41] Изгледа, дакле, да на почетку није била илустрована прича о Христоносцу из Златне легенде, већ је име Χριστοφόρος преведено у слику.[42] У првим вековима хришћанства ово име је имало само апелативно значење, али је касније употребљено атрибутивно.[43]

Оно што се догодило у првим романичким споменицима са св. Христофором, чини се, десило се средином XIV столећа у Србији. Лесновски мајстори, а потом и сликари Конча, имали су два могућа писана извора надахнућа — *Житије* и *Службу* св. Христофора. Прегледајући читав низ рукописа,[44] превода и преписа, из различитих времена, лако смо установили да у њима нема приче о Христофору који преноси Христа преко реке из *Златне легенде*. Зато поводом представе у Леснову сматрамо да је у питању оличење светитељевог имена, али са посебним значењем које се уклапа у целокупни програм припрате.



Сл. 2. Конче, 1366—1371, св. Христофор, цртеж Д. Тодоровић

Сви сачувани српски рукописи *Житија* св. Христофора превод су једног истог грчког оригинала.[45] Постоје код Срба у средњем веку дуже и краће верзије овог *Житија*, које се налазе у синаксарима и служабним минејима под датумом 9. маја, када се Христофор слави заједно са пророком Исаијом. За нашу тему посебно је занимљиво сажето *Житије* из познатог пролога из 1330. године, који је исписао Станислав за Лесново по вољи игумана Теодосија.[46] Он је дванаест година касније, по жељи великог војводе Јована Оливера, опет за Лесново писао један минеј,[47] који је, на жалост, 1941. г. изгорео у Народној библиотеци у Београду. Станислав је, дакле, савременик и очевидац осликавања лесновског храма. Питање је, разуме се, колико је он сам учествовао у састављању програма декорације, али је сасвим прихватљиво да су се сликари, или они који су се о овом послу бринули, могли ту у самој манастирској библиотеци послужити и једним, додуше кратким, *Житијем* св. Христофора на словенском језику.[48]

38 С. Радојчић, *Текстови и фреске*, Нови Сад s. d., 8—22; за Псачу, cf. В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 75.

39 Cf. лит. код В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 213.

40 С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8 (1977), 55—58.

41 H. F. Rosenfeld, *op. cit.*, 392 f.

42 H. Delehaye, *Cinq leçons*, 145.

43 Cf. нап. 3.

44 За овај рад коришћени су следећи рукописи, за *Житије*: Пролог Станислава (САНУ бр. 53, 1330. г.), Пролог стиховни (Дечани, бр. 52 о. 1394. г.), Служабни минеј за мај (САНУ бр. 289, друга четврт XV в.), Пролог стиховни (Скопска митрополија бр. 1, друга четвртина XV в.). За *Службу*: Служабни минеји за мај (САНУ бр. 289, 290 из XVI—XVII в., 339 из 1600. г.).

45 *Synaxarium*, 667—670.

46 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, бр. 56.

47 *Ibid.*, бр. 74. О Станиславу cf. З. Расолкоска-Николовска, *Црквата Св. Гоѓи во Горен Козјак во светлината на новите испитувања*, 1100-годишнина од смрта на Кирил Солунски, 1, Скопје 1970, 222; В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 212.

48 Пошто је у Леснову била преписивачка радионица, у њој су вероватно постојали и грчки синаксари.

У лесновском Прологу, Житије св. Христофора представља превод првог дела грчког житија, и у њему се приповедају два чуда. Прво говори да је Христофор имао псећу главу, да је јео људе и да није могао говорити. Станислав се овде одваја од оригинала и каже и не могы г(лаго)лати грьчскы.[49] Христофор се помолио па му је Господ послао анђела, и он је проговорио и сътвори юго г(лаго)лати грьчскы.[50] Друго чудо се односи на расцветавање сувог штапа у руци Христофоровој пред војницима, који су онда, преобраћени, заједно са њим крштени у Антиохији. Мучења се не описују, али се каже да је Христофор приликом мучења проповедао Христа и Бога истиннаго.[51] Ова представа мученика, дата у *Житију* Станислава, веома је мало утицала на слику у Леснову. Светитељ нити има псећу главу, нити му је у руци расцветани штап. Једино би Христос који благосиља могао бити тумачен чудом проговарања посредством небеске милости.

Остали српски рукописи *Житија,* сачувани у п реписима од друге половине XIV века, било да су у синаксарима или минејима, доносе потпуни превод грчког оригинала. У њему постоји једно место које и *Служба* узима као водећу идеју мученииштва и светости Христофора. Он је, док су га држали на ужареној постељи, испричао једно виђење које је његове мучитеље окренуло Христовој вери. Наиме, Христофор је видео једног човека зѣло вь высотѣ велика и добротою красна бѣлими ризами ѡдѣıанна. Своими лоучами слнцꙋ сьподелѣвающоу. юмоуже на главѣ лежаше вѣнць н мног свѣтль и много воинїи ѡкр(с)ть юго. кь снмже моурины нѣцїи чрнїи и смрьдещеи сьражающе се и стго юти и влѣщїи. Кьньдже обрзрѣти се ѡномоу страшномоу кнезоу сь ıаростию и смꙋтившꙋ и поправшоу все ѡне и соупротивнїе силӹ. И стомоу силоу падавшꙋ.[52] Он је гледао, у ствари, неког од Христове војске који је дивне лепоте,[53] у бело обучен,[54] чија је светлост тако јака да је као сунце.[55] То је арханђео Михаило ,,велики војвода вишњих сила“[56] који побеђује црне[57] и смрдљиве војнике — демоне. Очигледно је да се ова прича односи на Пад Сатане, који је, занимљиво, насликан у циклусу арханђела Михаила у лесновском наосу.[58] Тумачење и порука овог виђења били су јасни средњовековном човеку. Борба добра и зла, светлости и таме,[59] у којој се сучељавају арханђео Михаило — насликан у припрати Леснова изнад улаза у наос као црвени коњаник на белом коњу[60] — и црни војници, демони, била је мотив којим су се руководили лесновски мајстори када су у програм припрате уврстили св. Христофора. Његово виђење, у ширем смислу, говори о победи доброг и светлости, која је често везивана за Христа — истину.[61]

Ове мисли, схватљиве образованијим Србима из XIV века, биле су делимично разрађене у *Служби* св. Христофора. Овде Христофор ч(ь)стно оукрашенїе бл(а)г(о)д(ѣ)ти [62] проповеда Х(рист)а истинна ц(а)ра[63] и то тако што разара мракь идолскїи и обара безаконїи шетанїа.[64] На борбу добра и зла, дакле, надовезује се смена два Завета. У том смислу није тешко објаснити да је мали Христ, кога Христофор носи на свом рамену, Христ светлости и истине, и да ова фигура св. Христофора поред улаза у Лесново има у основи исто значење као и персонификација Новог завета из Богородице Љевишке,[65] само што у Призрену светли анђео — као антична Ника — носи рипиду са Христом непобедивим сунцем.[66] Коначно, χριστοφόρος је у српским рукописима *Службе* преведен као х(ри)стоименитїи стльпь,[67] чиме се потврђује већ устаљено схватање да су прве представе на Западу, а и у Србији, биле метафорично казивање преточено у слику.[68]

У *Служби* сликари српских задужбина налазе и једно непосредно надахнуће. Они боје одећу Христофора пурпуром, јер у тексту тачно стоји вь ц(а)рскꙋю прѣпр(оу)дꙋ ѡбагреннꙋю, ѡт крьвїи твоих м(оу)ч(е)ниче. Красно ѡдѣıань н(ы)нѣ Хрїстофори непобѣдиме.[69]

Упоређења текста и слике говоре да у српским споменицима из XIV столећа св. Христофор нема обележја западне иконографије како се то до сада схватало. Реч је о посебној представи Христофора-мученика који је, уједно, стуб Христа истине. Стуб, као утврђење истине, у православном свету се везивао за оне монахе, пре свега пустиножитеље, који се чистом молитвом у дубини своје душе уподобљавају непоколебљивом стубу.[70] Монашкој средини каква је била лесновска,[71] очигледно је било стало да то програмом своје цркве и покаже.

Завршавајући овај рад, треба закључити да се сликање св. Христофора у српским средњовековним црквама своди у основи на два типа: као мученика и ратника без посебних значења, сем оних општехришћанских, и као Христоносца који је одражавао сву сложеност његове представе, описане у *Житију* и *Служби.* Лесновски св. Христофор, с једне стране, показује теолошку обавештеност сликара, али, с друге, разумевање средине у којој је настао.

---

[49] САНУ бр. 53, л. 215. Иначе, Станислав Христофора зове Кр(с)тофорь, као и дечански сликар.

[50] *Ibid.* У западним верзијама ово место гласи: ,,aperiens os eius insufflavit in eum et dedit ei spiritum intellectus“, cf. Analecta Bollandiana 10 (1891), 395.

[51] САНУ бр. 53.

[52] Дечани бр. 52, л. 139.

[53] Као у стихири арханђела Михаила: ,,твоја је лепота дивна“, cf. С. Габелић, *op. cit.*, 56.

[54] Матеј 28, 3: ,,А лице његово бијаше као муња, и одјело његово као снијег“; Дела апостолска 1, 10: ,,два човјека стадоше пред њима у бијелим хаљинама“; Језекиљ 8,2: ,,облик на очи као огањ, од бедара му доље бјеше огањ, а од бедара горе бјеше као свјетлост, као јака свјетлост“. О боји анђеоских одежди, cf. M. Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel*, Reklinghausen 1962, 36; С. Габелић, *op. cit.*, 55—56.

[55] У страдању св. Вартоломеја крила анђела сијају као сунце, cf. M. Tatic-Djurić, *op. cit.*, 37.

[56] С. Габелић, *op. cit.*, 56.

[57] У грчком синаксару μέλανές што значи *йлав*, cf. *Sinaxarium*, 669.

[58] С. Габелић, *Чейири фреске из циклуса арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 7 (1977), 60—62, црт. 2.

[59] И. Ђорђевић, *Сшари и Нови завеш на улазу у Боīородицу Љевишку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 9 (1973), 15—25.

[60] Cf. нап. 40.

[61] Cf. нап. 59, 21—22.

[62] САНУ бр. 339, л. 35. Српскословенски текст одговара грчком који је објавио Вартоломеј Кутлумушки у свом минеју за мај (Атина 1962).

[63] *Ibid.*

[64] *Ibid.*

[65] Cf. нап. 59, сл. 1.

[66] Д. Панић-Г. Бабић, *Боīородица Љевишка*, Београд 1975, 100.

[67] Cf. нап. 62.

[68] Треба поменути да се верници, нарочито светитељеви имењаци, у делу Службе који позива на сећање у славу Христофора зову Хри(с)тоносци.

[69] САНУ бр. 339, л. 38.

[70] ,,Но ко у дубини душе осећа да стоји пред Богом, биће на молитви као непомични стуб . . . “, cf. Свети Јован Лествичник, *Лесшвица*, прев. Д. Богдановић, Београд 1963, 120.

[71] Без обзира што је у време настанка декорације лесновски манастир седиште злетовских епископа, у његовој ближој околини живе анахорете, cf. Д. Тодоровић, *Лесновска исйосница свеше Боīородице*, Зограф 8 (1977), 59—62.

Saint Christophe dans la peinture murale médiévale serbe

Ivan M. Djordjević

Saint Christophe occupe une place particulière parmi les saints du monde occidental. Très honoré, il est l'un de ceux que l'on peint très souvent. Le nom qu'il portait, qui le liait directement au Christ est dû à l'estime qu'on lui portait et à l'expansion du culte qu'on lui vouait. Ceci a été la cause de l'apparition de nombreux exemples de différents types iconographiques, toutefois il reçut la place la plus importante comme Porteur du Christ — ce qui est en même temps la traduction de son nom en grec. Il existe dans les monuments de la peinture médiévale serbe, ainsi que dans ceux de la moitié orientale du monde chrétien, trois types de saint Christophe. Le plus répandu est sans aucun doute celui qui est le plus commun donc, jeune martyr, en buste ou en pied, en somptueux habits de patricien une croix à la main. Il n'est pas rare que l'on représente saint Christophe comme guerrier. Enfin, les peintres qui travaillaient pour les fondateurs serbes, surtout pour la noblesse, introduisaient dans la décoration d'églises saint Christophe représenté comme Porteur du Christ. L'auteur consacre ici une attention particulière à ces représentations, car bien qu'uniques dans le monde orthodoxe, elles n'ont pas reçu jusqu'à présent une explication souhaitée.

Nous trouvons saint Christophe portant le petit Jésus sur l'épaule dans le narthex de l'église dédiée à l'archange Michel archistratège du monastère Lesnovo dans la décoration murale faite pour le despote Jovan Oliver en 1349. Le saint est représenté jeune, les cheveux longs tombant sur les épaules, en tunique longue, rouge foncé et manteau bleu-vert. Il est debout, la jambe droite écartée oppuyée au sol, ayant à la main gauche la croix. On a découvert il n'y a pas longtemps, qu'une telle représentation de saint Christophe sera répétée presque sans changements, par les peintres qui travaillèrent en 1366—1371 dans l'église de St. Etienne dans le village Konče fondation du grand voïvode Nikola Stanjević.

L'unique image du saint Christophe est connue dans le monde savant grâce à l'étude consacrée aux fresques de Lesnovo par N. L. Okunev (1930). Elle a été éxpliquée par l'influence de l'iconographie occidentale, à savoir par celle du type Christophe-Portent du Christ décrit dans la Légende Dorée où il est vu en train de porter le Christ à travers une rivière, une baguette fleurie à la main. Ce n'est pas le cas étudié à Lesnovo puis à Konče non plus. Les peintres du XIV^{e} siècle qui travaillaient pour les Serbes montraient clairement que l'attribut principal de saint Christophe était Jésus-enfant, lui-même, tout en lui ajoutant la croix qu'il porte en tant que martyr.

Certains récits littéraires et métaphoriques ont servi d'inspirations à la représentation de saint Christophe de Lesnovo; c'étaient sans aucun doute les peintres Grecs, qui se sont montrés exceptionnels dans la création de plusieurs tableaux particuliers (Enseignements des saints Pères de l'église, la figure rouge de l'archange Michel-cavalier, les psaumes). D'abord il faut rappeler que les représentations de saint Christophe-Porteur du Christ étaient interprétées dans le monde occidental jusqu'au XIII^{e} siècle comme une traduction en image du nom du saint. C'est ce qui arriva aussi en Serbie vers le milieu du XIV^{e} siècle, bien que cette transposition eut une signification particulière à Lesnovo où elle fait partie du programme du narthex. Ceci est confirmé par la vie de saint Christophe qui est lue dans l'église orthodoxe le jour de sa commémoration — le 9 mai. Il s'agit du passage où l'on parle de saint Christophe lors de son martyr sur une couche embrasée. C'est-à-dire, Christophe a vu un homme de haute stature, tout habillé de blanc, et de son visage émanait une clarté plus forte que celle du soleil; il était entouré de nombreux soldats avec lesquels se battaient d'autres soldats laids et noirs. Au début c'étaient ces derniers qui ont en le dessus, mais plus tard ce »prince terrible« s'irrita et triompha. Il est tout à fait clair que Christophe y parlait de l'archange Michel «grand voïvode de très-hautes puissances« qui vaincut les laids et noirs soldats. Ce conte se rapporte à la »Chute de Satan« qui, fait intéressant, est peint dans le cycle de l'archange Michel dans le naos de Lesnovo. L'interprétation et le message de ce récit étaient compréhensibles à l'homme médiéval. La lutte du bien et du mal, de la lumière et des ténèbres, dans laquelle l'archange Michel — représenté dans le narthex de Lesnovo au dessus de l'entrée du naos comme un cavalier rouge monté sur un cheval blanc — affronte les soldats-démons noirs; c'était un motif qui avait poussé les maîtres de Lesnovo d'introduire saint Christophe dans le programme du narthex. Cette conception, dans un sens plus large, parle du triomphe du bien et de la lumière souvent lié au Christ-vérité.

Ces pensées compréhensibles aux Serbes instruits du XIV^{e} siècle étaient en partie élaborées dans l'Office de saint Christophe. Ici Christophe »vénérable ornement de la vertu« prêche »le Christ empereur authentique« de sorte qu'il détruit »les ténèbres idôlatres« et démolit »la vaine iniquité«. Donc, l'attifude des fidèles envers les deux Testaments replète la notion de la lutte du bien avec le mal. Il n'est pas difficile d'expliquer dans ce contexte que le petit Jésus que Christophe porte sur l'épaule est le Christ de la lumière et de la vérité et que cette figure de saint Christophe, peinte près de l'entrée à Lesnovo a au fond la même signification que la personnification du Nouveau Testament de la Vierge Ljeviška, bien qu'à Prizren l'ange lumineux — comme l'antique Nike — porte une bannière avec le Christ, soleil invincible.

La comparaison des textes avec les représentations montre que saint Christophe n'a pas, dans les monuments serbes du XIV^{e} siècle, des éléments de l'iconographie occidentale, comme on l'imaginait jusqu'à présent. Il s'agit d'une représentation particulière de Christophe-martyr, qui est en même temps la colonne du Christ-Vérité. La colonne comme le fondement de la vérité fut rattachée dans le monde orthodoxe à des moines, en premier lieu aux anachorètes qui par leur prière chaste au fond de leur âme s'identifiaient à la colonne inflexible. Il est évident que le milieu monastique, tel que l'était celui de Lesnovo, tenait à le demontrer par le programme de peintures ornant l'église.

Живопис из XIV века у манастиру Зрзе

Зорица Ивковић

Најстарији сачувани живопис у цркви Преображења у манастиру Зрзе, недалеко од Прилепа, налази се на зидовима припрате дозидане уз нешто старији храм, подигнут средином XIV века. Каснијим рушењем западног зида првобитне цркве, наос и припрата су спојени и данас чине јединствен, неуобичајено издужен простор. Крајем XVIII века читав манастирски комплекс претрпео је велика разарања, па је и сликарство на горњим површинама зидова и на своду припрате уништено. Приликом конзерваторских радова очишћен је преостали живопис доњих делова зидова, а остале велике површине премалтерисане.[1]

Ближе податке о настанку и историји споменика налазимо у натписима који су изведени фреско-техником на зидовима храма. Над западним улазом, у припрати, приликом његовог живописања 1368—69. године, исписан је текст који помиње као ктиторе ових фресака Прибила и Пријезду, синове неког Хајка, који је у монаштву добио име Харитон и био у храму сахрањен. Други натпис, над јужним улазом у наос цркве, је са почетка XV века. Из кратке историје коју нам казује сазнајемо да је монах Герман саградио овај једнобродни храм у време владавине цара Душана и да су, касније, бригу о храму, у време владавине краљева Вукашина и Марка, преузели митрополит Јован и јеромонах Макарије, унуци монаха Германа. По доласку Турака о манастиру се старао кмет Константин са породицом.

На основу података из оба натписа може се закључити да су ктитори живописа у припрати, Прибил и Пријезда, били заправо унуци монаха Германа. Они су након очеве смрти преузели бригу о манастиру у коме су се, убрзо потом, замонашили и као Јован и Макарије основали зографску радионицу. Из свог манастира одлазили су да осликају последње задужбине Царства на умору. Манастиру су оставили своја зрела, али позна дела: митрополит Јован, 1393—94. године, икону Христа Спаситеља и Животодавца, јеромонах Макарије, 1421—22. године, за ктитора, кмета Константина, икону Богородице Пелагонијске и Деисисни чин. Вративши се из Србије, где је, 1405—6. године, за кнегињу Милицу украсио зидове Љубостињског храма, он је, приликом свог поновног и последњег боравка у манастиру Зрзе, исписао и поменути текст над јужним улазом у храм.[2]

Живопис манастира Зрзе који је у XIV веку прекрио зидове дограђене припрате преображењског храма, није до сада у науци био предмет посебних проучавања. Пажња истраживача задржавала се, углавном, на сачуваним ктиторским натписима, па су тако, најпре само они публиковани.[3]

Прво потпуније читање натписа извршила је З. Расолкоска-Николовска, која се бавила и разматрањем података које они садрже.[4] Успутни помени и краће белешке појединих аутора односили су се углавном на ктиторске натписе, а само изузетно на живопис и његове иконографске и стилске особености. Тако је Б. Бабић сликарство припрате из XIV века приписао скупини мајстора солунског порекла који су живописали и цркву Богородице Захумске на Охридском језеру.[5]

П. Миљковић-Пепек је исти живопис приписао мајсторима који су извели сликани украс у Богородици Перивлепти у Охриду, Марковом манастиру, Липљану и Св. Николи Шишевском.[6]

Д. Ћорнаков је, у оскудним саопштењима о конзерваторским радовима у манастиру Зрзе, везао настанак ових фресака за сликаре и ктиторе Јована и Макарија.[7]

Фрескама XIV века из припрате манастира Зрзе једино се шире бавио В. J. Ђурић. Детаљном анализом текстова натписа дошао је до идентификације ктитора. Исто тако, скренуо је пажњу на занимљиву иконографију овог простора, указао на проблеме и могућност њиховог решавања. Сликара је издвојио као посебну личност у уметности у другој половини XIV века.[8]

Најстарије сликарство у припрати цркве Преображења сачувало се на западном зиду и у нижим зонама јужног и северног зида. Живопис са свода је уништен, а можемо само претпоставити да се налазио и на порушеном источном зиду — некада западном зиду првобитног храма (сл. 1).[9]

У линети изнад улаза у припрату насликано је Преображење, празник коме је црква посвећена (сл. 2). На луку који уоквирује ову плитку нишу насликана је у врху Богородица са Христом младенцем, кога држи у десној руци, док левом благосиља. У натпису је означена као Παντῶν χάρα, а припада типу Богородице Евер-

---

[1] Конзерваторско-рестаураторске радове у манастиру Зрзе извела је екипа Републичког завода за заштиту споменика културе Македоније 1962. и 1963. године; Д. Ќорнаков, *Манастирот Зрзе*, Културно наследство, IV (Скопје 1972) 15—18.

[2] Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 43—48 (са старијом литературом).

[3] J. Шафарик, *Грађа за стару историју српску*, Гласник Српског ученог друштва, VI (Београд 1854) 186; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи I*, Београд 1902, бр. 200; ктиторски натпис о живописању храма објавио је са непоузданим подацима и погрешним датовањем и J. Хаџи-Васиљевић, *Прилеп и његова околина*, Београд 1902, 114, 118, 123—124.

[4] З. Расолкоска-Николовска, *Историјатот на манастирот Зрзе низ натписите и записите од XIV до XIX век*, Зборник на Археолошкиот музеј (Скопје 1966) 76—79, 88.

[5] Б. Бабић, *Кон историјата на манастирот Зрзе*, Стремеж 3 (Прилеп 1966) 61—67.

[6] П. Миљковић-Пепек, *О митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију*, Багдала 118 (Крушевац 1969) 12; исти, *О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 239—247.

[7] Д. Ќорнаков, *нав. дело*, 18.

[8] В. J. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 37; исти, *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3 (Београд 1969) 18—33; исти, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 85, белешка 109.

[9] Припрата је накнадно дограђена са западне стране уз првобитан Германов храм, о чему сведоче исходи археолошких и других истраживања обављених током конзерваторских радова (Д. Ќорнаков, *нав. дело*, 16). Видљива сведочанства налазимо на огољеним зидовима цркве, који пружају увид у различите фазе грађења, затим у сондама које показују трагове порушеног западног зида цркве. Живопис којим је 1534-35. године осликан наос указује да је западни зид првобитне цркве постојао и у XVI веку. Тада, међутим, већ више није постојало сликарство горњих зона припрате, јер је пред осликавање наоса обновљен свод, истовремено над припратом и наосом.

гетиде — Доброчинитељке.[10] Лево и десно од ње, на странама лука, дате су допојасне представе старозаветних царева и пророка. Окренути Богородици они држе развијене свитке са почетним словима текстова који је славе и величају.[11]

У унутрашњости припрате, тек делимично очувани живопис садржи неколико сцена из циклуса Христових страдања, појас медаљона са попрсјима мученика и зону стојећих фигура монаха-великосхимника.

Једина сачувана сцена из највише зоне налази се на западном зиду, сасвим испод полуобличастог свода. Представљени су симболично Света Тројица — три анђела у Аврамовом дому за трпезом. Домаћини, Аврам и Сара, нису присутни, но испод трпезе, сасвим у дну средишног дела сцене, насликан је мали Исак чије се рођење тиме управо најављује. Увођење ове чудне, мале, у пелену умотане фигуре детета у Гостољубље Аврамово, сасвим је иконографски неуобичајено. Исак је пре рођења одређен да буде принет као жртва Богу који ће га, уверивши се у Аврамову оданост, спасити, жртвујући овна наместо њега.[12] У левом углу сцене, испред архитектонских кулиса, насликана је, невешто, животиња која би могла бити теле које ће Аврам заклати да угости анђеле, сасвим неуобичајена иконографска појединост, ретко сликана у Гостољубљу Аврамовом (сл. 3).[13]

На истом западном зиду насликана су још два призора евхаристичног значења: Причешће апостола и Причешће Марије Египћанке. Отуда још један разлог да се у Гостољубљу Аврамовом посебно истакне смисао старозаветне жртве, што је захтевало увођење овако необичних појединости. Сликар је желео да, уз циклус Страдања Христових, донесе и њихову праслику, садржану у старозаветним жртвоприношењима.[14]

Испод Свете Тројице, целом ширином западног зида, тече призор Причешћа апостола. Налази се иначе на месту, на коме га, без неког посебног разлога, не бисмо могли очекивати. Христос се јавља два пута у истој сцени; јужну скупину, коју предводи апостол Петар, причешћује хлебом, а северну, на чијем је челу апостол Јуда, вином. Није уобичајено, али не и ретко, у српској средњовековној уметности сликање Причешћа апостола са две фигуре Христове.[15] Међутим, посебно је занимљив сликарев избор Јуде за предводника једне скупине апостола. И у представама Тајне вечере понекада налазимо Јуду на овако почасном месту, одмах испред Христа.[16] Карактеристично је, такође, и свакако вредно пажње, представљање Јуде са отвореним устима. У византијском сликарству овакве су појединости у сликању лица иначе ретке. Чак и код особа које изражавају неко изузетно драматично психичко стање, сликари су се обично задржавали на изражајној гримаси и наглашеном покрету тела, али су уста остајала затворена. Очигледна је намера, да се унесе немир у једну иначе мирну, свечану сцену.[17]

Одабирајући овај „историјски" вид композиције Причешћа апостола, сликар је, заправо, имао намеру да илуструје одлучујући тренутак, када је Христос на Тајној вечери најавио Јудину издају и почетак својих страдања. Том приликом, поделио је својим ученицима хлеб, као симбол свога тела, и вино, као крв, које ће поднети на жртву „за многе ради отпуштања греха".[18]

Тако је призором Причешћа дванаесторице апостола симболично казано збивање на Тајној вечери, која се, иначе, редовно слика у циклусу Христових страдања. Добро богословско образовање определило је сликара за неуобичајено и сасвим оригинално решење које више доприноси осмишљавању јединствене иконографске замисли.

У истој зони, на јужном и северном зиду, очувало се неколико сцена из Христовог живота, везаних за његова страдања. Три сцене на јужном зиду остале су готово у целини, док је четврта потпуно уништена пробијањем прозора у познијим временима. На северном зиду илустроване су још три сцене тематски везане за исти циклус, чији су горњи делови већином страдали.

Неуобичајени избор тек неколико пробраних призора наводи на помисао да је у питању део циклуса који је са неколико сцена најпре био илустрован у наосу, или можда у зони изнад ове у припрати.[19] Међутим, како не располажемо подацима, већ само претпоставкама, оправдано се чини решење да је циклус сведен према расположивим површинама, као и да су још неке сцене биле илустроване у истој зони на источном зиду који је касније порушен.

До уништене сцене, која се налазила на источном делу јужног зида, насликан је призор у коме Јосиф из Ариматеје тражи од Пилата тело Христово, а према западној страни још Недремано око и Пилатов суд. На северном зиду представљено је суђење првосвештеника Кајафе, Ругање Христу и Побадање крста. Источни зид је могао носити једну репрезентатив-

---

[10] М. Татић-Ђурић, *Из наше средњовековне мариологије — икона Богородице Евергетиде*, Зборник за ликовне уметности 6 (Нови Сад 1970) 13—32, сл. 11.

[11] С. Радојчић је био мишљења да је „вешто сликана" сцена Преображења рано дело митрополита Јована зографа, издвајајући је од осталог живописа из 1368—69, године, који је сматрао „слабијим радом" (С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 166).

[12] I Мојс. XVIII, 6—19. На икони Старозаветна Тројица из села Кеврола из северне Русије, датованој у XVI век, налазимо занимљив детаљ: у средишном делу композиције, испод трпезе, насликан је мали Исак на снопу сувог грања — свом жртвенику (I Мојс. XXII, 9). Ову необичну појединост блиску решењу из Зрза наводимо условно, будући да смо видели икону репродуковану у току конзерваторских радова, па се поменута епизода у овој сцени отежано сагледава: Э. С. Смирнова, *Живопись древней Руси*, Ленинград 1970, илл. 47, 48.

[13] В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, 23: у тумачењу ове сцене наводи да је, поред представе још нерођеног Исака, насликано теле које је било заклано за гозбу. Живопис у цркви Богородице Витошке у Драгалевском манастиру код Софије, кога су 1476-77. године извели охридски мајстори, садржи у сцени Гостољубља Аврамовог занимљиву појединост: насликани су издвојени из стада крава и теле које је сиса (М. Ковачевъ, *Драгалевскиятъ манастирь св. Богородица витошка и неговитѣ старини*, София 1940, 74). На неким руским иконама из XVI века у истом призору налазимо сликано клање телета: В. Н. Антонова—Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, ed. Гос. Третяковская галлерея, I, Москва 1963, бр. 159; II, бр. 389, т. 13 и бр 398, т. 15.

[14] „Приноси ли се на жртву овца, она је — праслика Спаситеља; приноси ли се во, он је — праслика Господа; приноси ли се теле, или јуница, или што друго, као голуб, грлица, све се то односило на Спаситеља" (Архим. Ј. Поповић, *Догматика православне цркве*, књ. II, Београд 1980, 420).

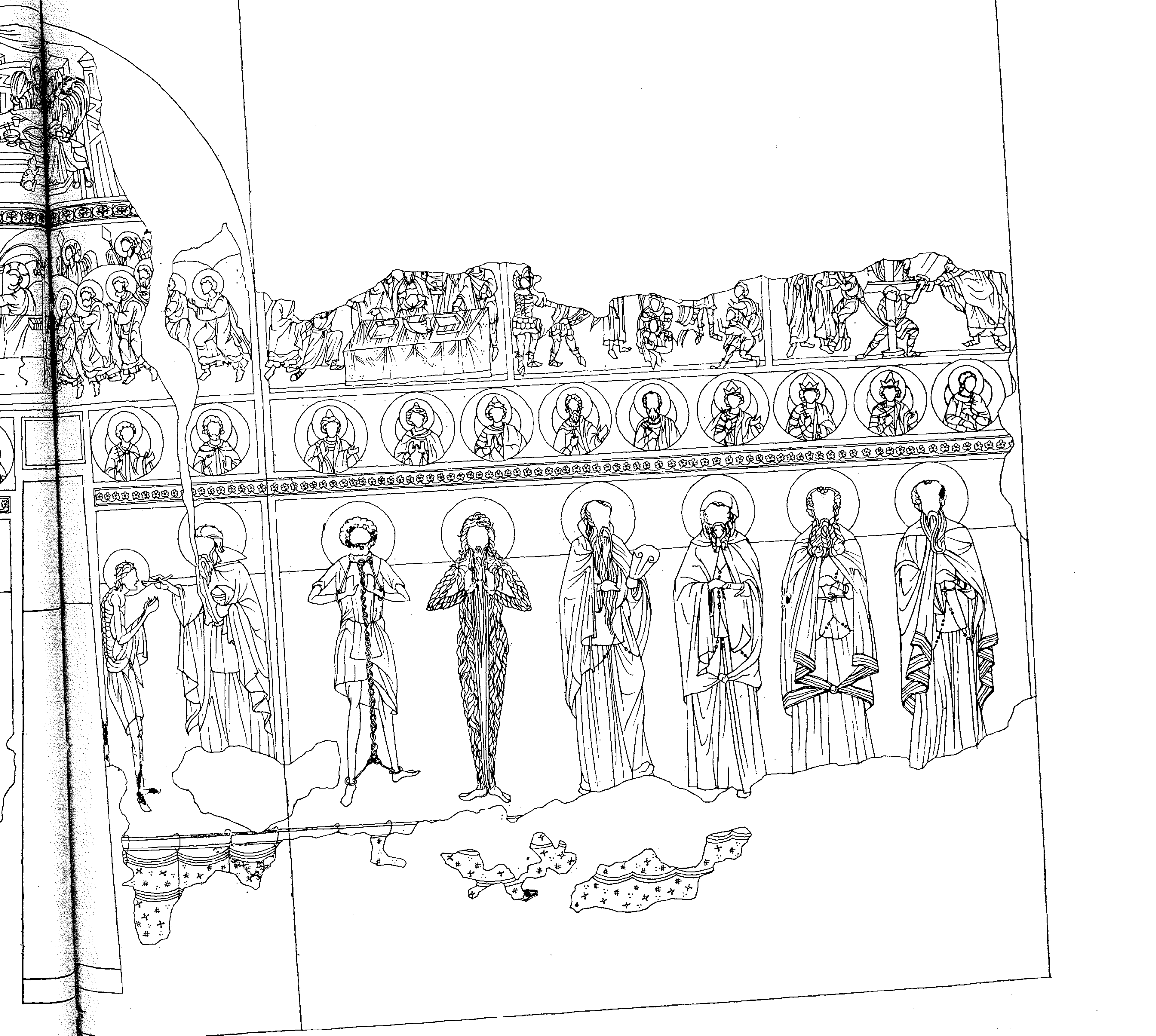
[15] Двоструко представљање Христа у Причешћу апостола посебно је карактеристично за сликарску радионицу Михаила и Еутихија: Богородица Перивлепта, Свети Никита и Старо Нагоричино. (П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 88—90).

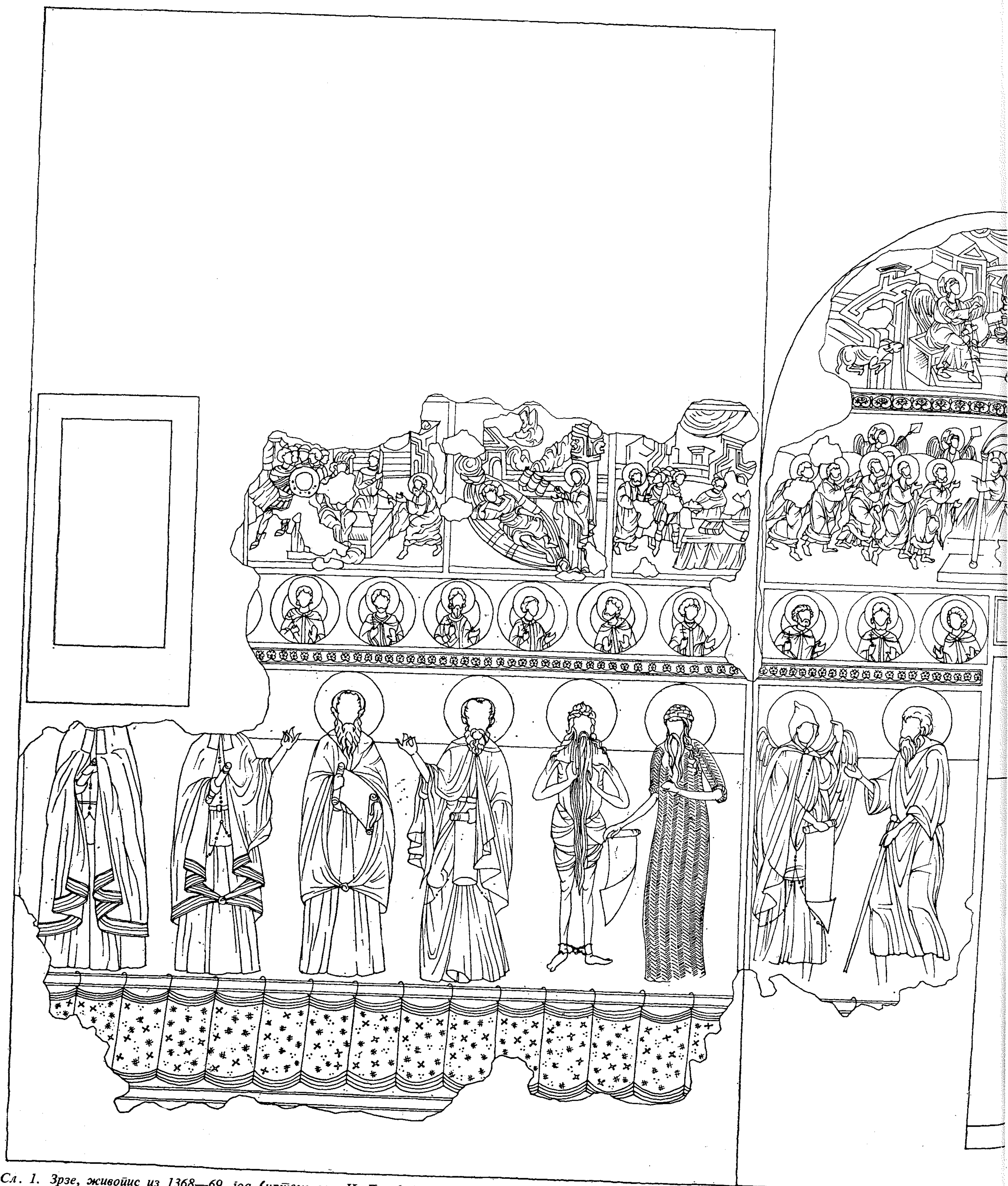
[16] У јеванђељу по Јовану (Јов. XIII, 23—31) помиње се Јуда који „сјеђаше за трпезом на крилу Исусову" и коме је Христос „умочивши, први залогај дао". Г. Мије се позива на текст Јована Златоустог који подвлачи бесрамност и дрскост Јудиног понашања: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris 1916, 293. П. Миљковић-Пепек наводи да се, поред цркава Богородице Перивлепте у Охриду, Старог Нагоричина и Краљеве цркве у Студеници, представа Јуде на челу поворке апостола налази још и у зидном сликарству Протатона, капеле Светог Јефтимија у Солуну, Арилја, цркве Светог Јована Канеа у Охриду, Дечана, Матеича и црква Св. Теодора Стратилата и Успења у Новгороду: П. Миљковиќ-Пепек, *Увод во каталогот за тематската изложба*, Археолошки музеј во Скопје, Скопје 1959, 11—13; исти, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, 88—93.

[17] П. Миљковиќ-Пепек, *Увод во каталогот за тематската изложба*, 11—13, међу првима у науци скренуо је пажњу на ову неуобичајену појединост, наводећи и друге примере маштовитих и узбудљивих решења.

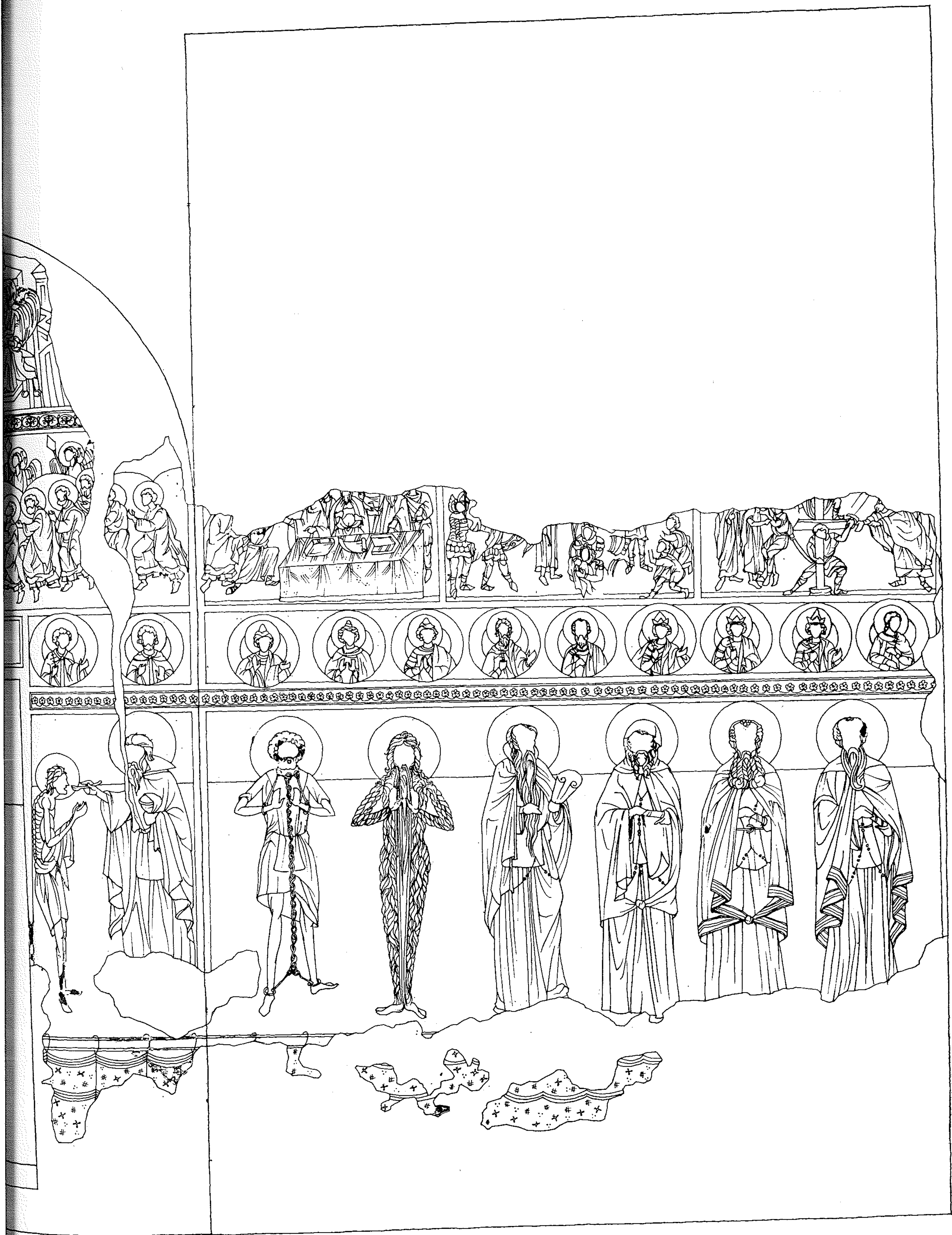
[18] Мат. XXVI, 26—28; Мар. XIV, 22—24; Лука, XXII, 19—20.

[19] В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, 23, претпоставља да је ово „наставак циклуса из старијег дела црквене грађевине, чије се фреске нису очувале".





Сл. 1. Зрзе, живопис из 1368—69. год (цртеж авх. Н. Дудића).



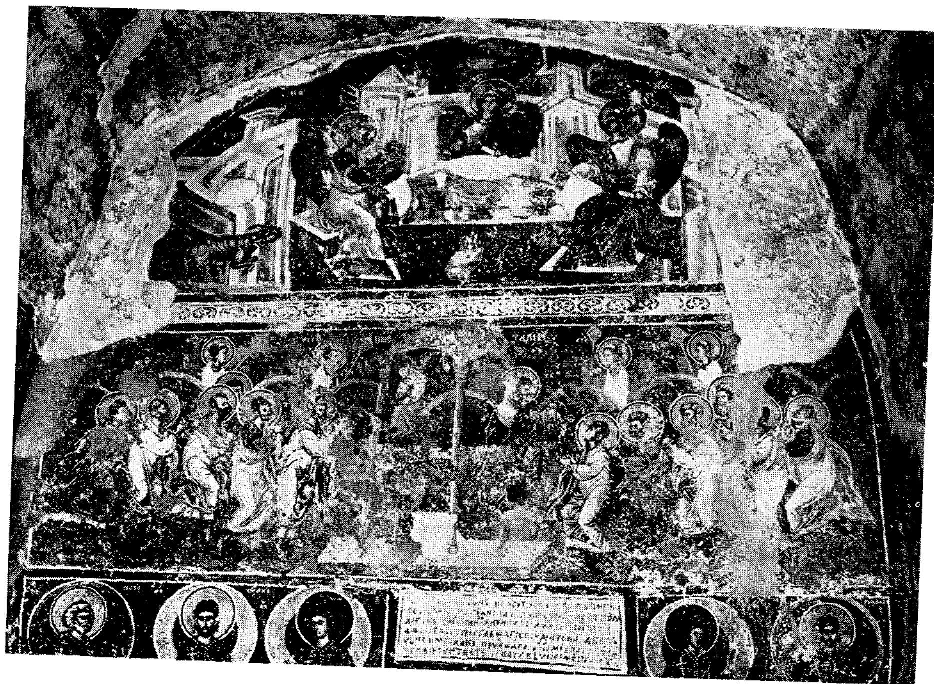


Сл. 2.
Зрзе, Преображење, у лунеши над зайадним улазом у ирийрашу, дешаљ (снимак В. Ј. Ђурића)

ну представу Распећа или, можда, два призора свакако везана за главни догађај у циклусу Страдања. Тако би пробраним сценама, од најаве будућих страдања у детињству, преко суђења и збивања на Голготи, до догађаја после смрти на крсту, заправо било испричано све, а наглашено само оно што је у служби сликареве мисли која га, учена и опредељена, води необичним иконографским решењима и ретко сликаним појединостима.

Хронолошки ток збивања у оквиру циклуса Страдања, очигледно је, не прати редослед уобичајен у византијској иконографији осликавања храмовних површина. Како је Тајна вечера, симболично представљена Причешћем апостола, смештена на западни зид, то се призори који следе — Суђење код првосвештеника Кајафе и Пилата — сликају на суседним површинама северног, односно јужног зида.

Сл. 3.
Фреске на зайадном зиду ирийраше, више зоне



У Суђењу Пилатовом, на левој страни представљен је Христос како прилази окренут према судији који седи иза стола на коме су књига и прибор за писање. Camillus приноси Пилату суд са водом за поливање, плитку зделу и убрус. За Христом иду свештеници, војници и народ. У позадини је врло сажето тек назначен Praetorium испред кога се радња одвија. Призор је дат у духу традиције: одвојене су две скупине фигура, Христова и Пилатова.[20] Назив сцене, исписан на позадини у горњем делу, на грчком је језику; као и сви остали натписи тек је фрагментарно видљив и нечитак (сл. 4).

Суђење код првосвештеника Кајафе, веома оштећено у горњим деловима, као и остале сцене сликане на северном зиду, дато је према уобичајеној иконографској схеми. Мада су оштећења однела натписе и главе учесника у сцени, може се на основу остатака сагледати распоред фигура. Христа, у левом делу суднице, једна фигура приводи столу иза кога је Кајафа, седе браде, насликан како раздире себи одећу на грудима. Око њега су свештеници, књижевници и фарисеји и сви кажипрстом указују на Христа или на књиге на столу (сл. 5).[21]

У сцени Ругања сликар се определио за историјску верзију догађаја са Христом и војницима, који су га после Пилатове пресуде одвели у судницу, ставили му на главу трнов венац, а у руке трску, затим му се ругали, пљували га и тукли трскама по глави.[22] Горња половина сцене овде је у потпуности уништена, а сачувано се тешко сагледава. Негде у средишњем делу сликаног простора стоји Христос босих ногу, у дугој хаљини, са трском у руци. Са обе стране гледају га и подсмевају му се војници одевени у кратке хаљине, са белим капама, наоружани штитовима и мачевима. Једни клече или чуче правећи смешне гримасе док други стоје и рукама указују на Христа.[23]

Одмах до Ругања, сасвим источно на северном зиду, насликано је Побадање крста, такође веома оштећено у горњим деловима, што отежава препознавање главних учесника збивања. Велики дрвени крст дели сцену по средини. Двојица младића запослени су око самог побадања крста. Лево и десно смештене су две скупине фигура, обе окренуте крсту. У левој групи главна личност био би свакако Христос. Препознаје се по истој дугој хаљини и босим ногама, како је сликан и на претходној сцени, са голим рукама које везане пружа испред себе. Фигура у дугој хаљини иза њега, прстом

---

[20] Мат. XXVII, 11—26; Мар. XV, 2—15; Лука, XXIII, 1—25; Јов. XVIII, 33—40. С. Радојчић, *Пилашов суд у визаншијском сликарсшву раној XIV века*, ЗРВИ XIII (Београд 1971) 293—310, са опширним разматрањем развоја иконографије ове сцене и примерима. Јеванђелиста Матеј помиње сан Пилатове жене и њен утицај на ток суђења и Пилатов став у односу на Христову кривицу. Сликар, упознат са овим појединостима, представио је Пилата главе окренуте према Камилу који му ту поруку доноси. Приказивањем прања руку подвучени су Пилатова невољност и неслагање са коначном пресудом.

[21] Мат. XXVI, 57; Мар. XIV, 53; Лука XXII, 54; Јов. XVIII, 13. Само Матеј у свом тексту говори о суђењу код свештеничког поглавара Кајафе, Марко помиње свештеничког поглавара, не казујући му име, Лука помиње два суђења код свештеника, такође не казујући њихова имена, док јеванђелиста Јован помиње најпре суд код Ане, а затим код Кајафе. Тако се у зидном сликарству, у циклусу Страдања Христових, овај догађај најчешће представља само судом првосвештеника Кајафе, а некада одвојеним сликањем оба суда, док је ређи случај да су оба суђења спојена у једној сцени: Д. Тасић, *Живойис средњовековне цркве у Прокуйљу*, Зборник за ликовне уметности 3 (Нови Сад 1967) 122, сл. 15.

[22] Мат. XXVII, 27; Мар. XV, 16; Јов. XIX, 2.

[23] S. Radojčić, *Ruganje Hristu na fresci u Starom Nagoričinu*, Narodna starina, XIV (Zagreb 1939) 3—20. У илустровању овог догађаја сликари се, поред јеванђеоских текстова, надахњују и другим изворима који нуде могућност веома занимљивих иконографских решења; у сцену се некад уводе скупине младића у светлим одеждама који изводе гротескне игре, док их у позадини прате музиканти свирајући на необичним инструментима. Театралност и комика античких „мимеса“ превладавају код ових „хеленистичких“ типова сцене Ругања Христу.



Сл. 4.
Зрзе, живопис на јужном зиду припрате, више зоне



Сл. 5.
Зрзе, фреске на северном зиду припрате, више зоне

указује на њега. Испред, друга фигура, одевена у кратку белу хаљину, жустро креће на Христа и руке приноси високо ка његовом лицу. Можемо претпоставити, а сцена је овде оштећена, да у рукама држи посуду и нагони Христа да пије оцат и жуч из ње.[24] Десно од крста, старац дуге, седе браде, повијен и огрнут широким плаштом, пружа велики клин оној двојици који се труде око побадања крста. То би могао бити Никодим, јер се у призорима везаним за Христова страдања јавља у сличној улози, носећи котарицу са клиновима, клештима и чекићем, или посуду са смирном којом ће помазати тело Христово пре сахране.

Овај, делимично сачуван циклус догађаја везаних за Христова страдања, настављао се свакако и на источном зиду, да би се, највероватније, завршио на јужном призору у коме, након Христове смрти, Јосиф из Ариматеје моли од Пилата тело Христово.[25]

[24] Мат. XXVII, 34; Мар. XV, 23. У текстовима јеванђелиста се не помиње тренутак побадања крста. Јеванђелиста Матеј говори да су Христу давали да пије оцат помешан са жучи, а Марко помиње вино са смирном, што је све Христос одбио. Јеванђелисти Лука и Јован не доносе никакве податке о овом догађају.

[25] Мат. XXVII, 57; Мар. XV, 42; Лука, XXIII, 50; Јов. XIX, 38. Д. Ќорнаков, *Манастирот Зрзе*, 17, ову сцену чита као „Од-

Сл. 6. Зрзе, Недремано око, јужни зид припрате

Главна личност је свакако Пилат који седи на престолу. На глави има белу, велику капу која се шири навише и на врху се повија напред.[26] Окружен је војницима одевеним у карактеристичне кратке хаљине и чизме, са мачевима у рукама. Десно у углу, Јосиф, саветник из Ариматеје, корача према Пилату погнутог тела и молитвеног става руку. Избор сликарев баш ове појединости, у малом скупу пробраних призора Христових страдања, вредан је пажње управо због придавања значаја самом телу Христовом које је требало достојно сахранити. Јер, већ је било речи о овде веома присутној симболици жртве установљене страдањима и патњама Христовим и Причешћу које се на поднетој жртви заснива.

У сцени познатој под именом Недремано око, која затим следи на истом јужном зиду, представљен је Христос као дечак опружен на тканини обликованој попут лежаја. Наслонивши главу на длан десне руке он спава, док Богородица, стојећи крај његових ногу, држи flabellum и над њим бди. Позадином тече низак зид сликаних архитектонских кулиса. Сасвим у врху сцене, у левом углу који је знатно оштећен, уочава се анђео који долеће на облаку доносећи справе будућих Христових мучења. Делимично се сачувао и натпис: СКНМΝЕ ΤΕΙϹ С ΠΡΙ(ΩΤ)ΚΟΥ (псалам 43, 24) (сл. 6).

У византијском сликарству, почев од XIV века, Недремано око је бивало сликано у полукружној ниши над улазом у храм, споља у припрати или унутра у наосу, а сасвим изузетно у олтарском простору, тј. у ђаконикону.[27] Решење до кога је дошао сликар Зрза усамљено је и особено у зидном сликарству византијске а и каснијих епоха.

Предсказање мучења и страдања на крсту везано је за детињство Христово, период обавијен тамом са тек оскудним подацима.[28] У новозаветним збивањима овај догађај се не помиње, па су се сликари, према досадашњим тумачењима, ослањали на Стари Завет, налазећи у псалмима праобраз и надахнуће[29]. Међутим, у статијама, црквеним песмама које се певају на јутрењу Велике суботе, уз догађаје везане за Христова страдања, патње које је поднео на Голготи, његову смрт, сахрану и ишчекивања васкрсења, постоје стихови, блиски онима из псалама, који се односе управо на Христа.[30]

Време настанка ових статија, као и њихов аутор, непознати су. Међутим, за богослужење Велике суботе везује се и плаштаница (σινδών) — илитон, која представља платно којим је Јосиф из Ариматеје обавио тело Христово при погребу.[31] Ланена тканина, на којој је извезена или сликана представа умрлог Христа, на одру, преноси се на почетку литургије верних на Великом входу уз часне дарове са жртвеника из проскомидије, кроз наос и царске двери на часну трпезу, где се свршава евхаристија. Велики вход симболично представља долазак Христа у Јерусалим да издржи страдања и смрт. На јутрењу Велике суботе свршава се слика Христовог погреба; певају се најпре стихови три статије, а после канона и великог славословља износи се плаштаница и прави литија око храма уз свеће и звона. Затим се поставља усред наоса где символично представља боравак Христовог тела у гробу. У ноћи пред Васкрсење, на бдењу, у време певања канона, плаштаница се преноси на престо у олтар што би значило да се Христу након страдања и смрти даје „свака власт на небу и на земљи".[32]

Ношење плаштанице на Велику суботу помиње се од XIV века и најстарије сачуване плаштанице могу се датовати управо у то време. Плаштаница скопског митрополита Јована, из времена око средине XIV века, изузетно дело црквеног уметничког веза која се чува у Хиландару, поред уобичајене представе Христа на одру кога оплакују анђели, садржи стихове статија који, надахнути псалмима, говоре заправо о уснулом Христу какав се слика и у Недреманом оку.[33] У оба случаја мисли се на онога који спава, а који је вечно будан, само су иконографска решења различита. Није стога случајно у припрати Зрза приказан Јосиф из Ариматеје што тражи од Пилата тело Христово уз Недремано око — уснулог Христа вечно будног. Веза са представом на плаштаници и текстуалним извором у статијама, што се певају на

рицање Петрово", док В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, 23, исту сцену чита као „Сусрет старозаветног Јакова са сином Јосифом".

26 Такве се капе понекад сликају на главама старозаветних судија или владара и властеле, нарочито у XIV и XV веку. П. Васић, *Ношња народа Југославије кроз историју*, Београд 1968, 30. Васић их помиње под називом „факеолиде".

27 О теми „Недремано око" са опширно наведеном старијом литературом: N. L. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves, Les Balkans I, 2, Paris 1930 (Recueil Th. Uspenskij), 253.

28 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, Presses Universitaires de France, Paris 1957, 285—286; описујући догађаје који су се збили током пута Свете породице у Египат, помиње и сан Христов у којем му се јавља анђео који му је навестио будућа страдања.

29 I Мојс. XLIX, 9; IV Мојс. XXIII, 24; XXIV, 9; Псалми Давидови, XLIV, 23; CXXI, 4; Више података о иконографији и текстуалном извору теме „Недремано око": A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 257—262, а затим: T. Velmans, у G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yugoslavie*, IV, Paris 1969, XVI.

30 *Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава*, Београд 1971: Статија I, 38 (стр. 462), гакоже лéвъ Спáсе оу҆снꙋ́въ плóтїю, ꙗ҆́кѡ нѣ́кїй скѵ́менъ мéртвъ востáеши, ѿложи́въ стáрость плотскꙋ́ю; Статија II, 4 (стр. 467), Оу҆снꙋ́лъ є҆сѝ Хрїстѐ, є҆стественноживóтнымъ снóмъ во грóбѣ, и҆ ѿ тѧ́жкагѡ снà грѣхóвнагѡ воздви́глъ є҆сѝ рóдъ человѣ́ческїй.

31 Мат. XXVII, 59.

32 Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 169—171.

33 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, IV, Ср. Карловци 1923, број 9754, 58; Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940, 13, табла V, 1; Д. Богдановић-В. Ј. Ђурић-Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 112, сл. 94. Два примера из уметности новијег доба такође говоре у прилог везе између уснулог Христа у сцени Недремано око и умрлог Христа на одру. Антиминс, кога је сликао Паја Јовановић почетком века и који се чува у Епископији у Крагујевцу, испод представе мртвог Христа на одру, као и икона Недремано око на иконостасу манастира Вољавче, из 1850. године, садрже исти стих из Песме над песмама: „Ја спавам, а срце је моје будно" („Азъ сплю, а сердце мое видитъ.", Песма над песмама, V, 2). Љубазно захваљујем епископу шумадијском др Сави који ми је указао на ову занимљиву појединост.

јутрењу Велике суботе, чини се врло присутна и на особен начин изражена. Како се Недремано око најчешће и слика у припрати, изузетним смештањем у циклус Христових страдања удвостручава се његово значење и порука.

Испод зоне са представама библијских тема тече појас медаљона са попрсјима мученика, који су страдали борећи се за хришћанску веру у време њеног настајања и доказивања.

На јужном зиду, судећи према ономе што је остало очувано на северном зиду, претпостављамо да је било насликано девет медаљона од којих су три уништена. Само се од једног мученика сачувао део имена које би се једино могло реконструисати као Филаделфос, (ΦΙΛΑ-Δ)ΕΛΦΟΣ.[34]

До њега је младић кратке косе и без браде, делимично оштећеног имена ΑΝΕΜΠΟ(ΔΪΣΤΟΣ) који представља мученика Анемподиста. Следећи, такође млад, сасвим кратке браде, са делимично оштећеним натписом је мученик Афтоније, ΑΦΘΟΝΙΟΣ. Затим, фронталног става као претходна двојица, представљен је старији мученик, седе косе и браде и теже видљивог, али сачуваног имена (ΠΙΓ)ΑΣΙΟΣ, Пигасије. Ова три мученика—Анемподист, Афтоније и Пигасије — помињу се у скупини од пет мученика који су заједно страдали.[35]

Следећи у низу има кратку, праву косу и без браде је. Име му је делом оштећено (ΠΟΡΦ)ΙΡΙΟΣ: претпостављамо да је реч о светом мученику Порфирију.[36]

Мученик до њега, такође млад, има сасвим кратку браду. Натпис уз њега је доста виљив: ΘΥΡ(Σ)ΟΣ, Тирс. Такође је страдао са неколицином других мученика, али је овде издвојен само он.[37]

Последњи у низу мученика на јужном зиду, сасвим западно, насликан је као младић, без браде, са крстом у десној руци. Његово име није сачувано.

На западном зиду, на његовој јужној половини, насликани су у медаљонима мученици: Пров, Тарах и Андроник; Пров, ΠΡΟΒΟΣ, старац седе косе и браде, десном руком држи крст и благо је окренут. У средини групе насликан је Тарах, ΤΑΡΑΧΟΣ, као младић кратке, смеђе, коврџаве косе и мале браде, фронталног става, такође с крстом у руци. И Андроник је млад, кратке, смеђе косе, брижљиво сликаних коврџа, и без браде. Његово име није сачувано, али се на основу текстова који ове мученике помињу заједно и поређења са њиховим представама у другим споменицима, може закључити да је у питању управо он. Окренут је према Тараху, па тако сва тројица и положајима тела указују на блискост и везу засновану на заједничким страдањима.[38]

Будући да је ктиторски натпис изведен на западном зиду, изнад улаза у храм, управо у зони сликаних медаљона, то је на северном делу овог зида остало места да се насликају још два медаљона са попрсјима мученика који такође припадају скупини од три мученика. Представљени су Клеоник, (ΚΛΕΟ)ΝΙΚΟΣ, и Евтропије, ΕΥ-ΤΡΟΠΙΟΣ, који су страдали са мучеником Василиском. Клеоник је представљен као младић кратке косе и лица једва оивиченог брадом (сл. 7), а његов брат Евтропије, такође млад, кратке кудраве косе и мале браде (сл. 8)[39].



Сл. 7. Зрзе, мученик Клеоник, западни зид припрате (снимак Г. Суботића)



Сл. 8. Зрзе, мученик Евтропије, западни зид припрате (снимак Г. Суботића)

На северном зиду представљена су најпре три јеврејска младића Ананије, Азарије и Мисаил (ΑΝΑΝΙΑ, ΑΖΑΡΙΑ, ΜΙΣΑΗΛ).[40] Насликани су као дечаци, голобради, са малим, белим капама на главама, фронталног става.

Након три младићке физиономије, сликар, у медаљонима који даље следе, доноси две старачке главе мученика Андреје Стратилата (ΑΝΔΡΕΑ ΣΤΡΑΤΙΛΑΤΗΣ)[41] и Саве Стратилата (ΣΑΒΑ).[42] Обојица имају седе косе и браде и држе крстове свог мучеништва.

Следећа три светитеља на северном зиду, везана заједничким страдањима, су браћа Мануил (ΜΑΝΟΥΗΛ), Савел (ΣΑΒΕΛ) и Исмаил [(Η)ΣΜΑΗ(Λ)]. Слично тројици јеврејских младића, и ови персијски мученици сликани су фронтално, са малим, белим капама на главама, голобради, са крстовима у рукама.[43]

---

34 Архим. Ј. Поповић, *Житија светих за фебруар*, Београд 1977, 561 (свети Филаделф и Поликарп); нав. дело, за мај, Београд 1974, 239 (свети мученик Филаделф, Алфије и Кипријан); *нав. дело* за октобар, Београд 1977, 561 (свети Филаделф и Поликарп). Како је медаљон са ликом мученика Филаделфа уништен и како смо његово име реконструисали на основу незнатних трагова слова, то наводимо све помене мученика са овим именом.

35 Исти, *нав. дело* за новембар, Београд 1977, 25 (Акиндин, Пигасије, Анемподист, Елпидифор и Афтоније).

36 Исти, *нав. дело* за септембар Београд 1976, 295 (свети мученик Порфирије глумац).

37 Исти, *нав. дело* за децембар, Београд 1977, 415 (свети мученици Тирс, Левкије, Калиник, Филимон, Аполоније и др.).

38 Исти, *нав. дело* за октобар, Београд 1977, 223 (свети мученици Тарах, Пров и Андроник).

39 Исти, *нав. дело* за март, Београд 1973, 57 (свети мученици Клеоник и Евтропије).

40 Исти, *нав. дело* за децембар, Београд 1977, 459 (света три младића Ананије, Азарије и Мисаил).

41 Исти, *нав. дело* за август, Београд 1976, 337 (свети мученик Андреј Стратилат).

42 Исти, *нав. дело* за април, Београд 1973, 377 (свети мученик Сава Стратилат).

43 Исти, *нав. дело* за јуни, Београд 1975, 413 (свети мученици Мануил, Савел и Исмаил).



Сл. 9.
Зрзе, св. Пахомије, западни зид припрате (снимак В. Ј. Ђурића)

Мученик у последњем медаљону, на крајњем источном делу северног зида, је Христофор (ΧΡΙСΤΟΦΟΡΟС), који се такође помиње и слика са још двојицом светих мученика, али је овде насликан сам.[44] Без браде, са крстом у руци, окренут је према истоку, где се на источном зиду, кога сада нема, свакако настављао низ попрсја мученика у медаљонима.

Сви мученици у медаљонима представљени су са ореолама које су, као и површине медаљона, бојене наизменично различитим бојама. С обзиром да није имао намеру да илуструје црквени календар, што се често догађало управо у XIV веку, али свакако у већим споменицима, сликар је за припрату Зрза одабрао најзначајније мученике који су у првим данима доказивања и утемељења хришћанства изузетно много допринели жртвујући своје животе.

У најнижој зони, како је и уобичајено, сликар је извео галерију монументалних стојећих фигура најзначајнијих личности монаштва.

Већ је поменуто да је на западном зиду, који носи обележја евхаристичног значења, у доњој зони представљен тренутак кад старац Зосима (ΖΩСΙΜΑС) причешћује Марију Египћанку (ΜΑΡΙΑ ЄΓΥΠΙΑ).[45] Сликање измученог тела преподобне Марије, која је, након много година испаштања у пустињи, дочекала причешће, често је у византијским споменицима добијало место у припрати крај улаза, или споља, уз врата на западној фасади, од чега се ни сликар Зрза није удаљио.[46]

Јужно од улазних врата, а на истом западном зиду, представљен је још један догађај, значајан за време настанка монаштва; преподобном Пахомију (ΠΑΧΌΜΙΟС) анђео доноси монашку схиму и захтев да оснива манастире и поучава вернике подвижништву (сл. 9).[47]

Остали монаси у појасу стојећих фигура на јужном зиду сликани су као пандани оних на северном зиду, почев од запада ка истоку куда су углавном окренути и њихови погледи.

Најпре су насликани четворица пустиножитеља: преподобни Пафнутије и Онуфрије Велики на јужном и војник мученик Варвар и преподобни Макарије Велики на северном зиду. Сва четворица одевени су као пустињаци, а Онуфрије и Макарије, чак, веома сличног изгледа, дуге косе и браде која се спушта до земље.

Први у овој скупини пустиножитеља на јужном зиду, оштећеног натписа [ΠΑ(ΦΝΥ)ΘΗΟС], одевен је у дугу хаљину од рогозине. На глави му је мала, плетена капа. Десном руком развија свитак према преподобном Онуфрију, високом, сувом и нагом, тек са мало тканине око бедара. Његово је име сачувано: ΑΝΟΦΡΙΟС. На основу Онуфријевог житија може се закључити да је реч о мученику Пафнутију, који је био сведок чудесне смрти Онуфријеве о којој је касније приповедао монасима[48]. Стога их сликар поставља једног крај другог, везујући их и текстом што се чита на свитку између њих.

Као пандан овом пару светитеља пустињака, на северном зиду постављени су двојица мученика сличног изгледа. Мученик Варвар (ΒΑΡΒΑΡΟС), тамне коже, одевен је у кратку, белу хаљину, голих руку и ногу, окован ланцима.[49] До њега је преподобни Макарије Велики, (ΜΑΚΑΡΪΟС), седе, дуге косе, која му у праменовима пада по раменима, и сасвим праве браде, дуге до земље, сав обрастао длаком (сл. 10).[50]

Ред пустињака наставља се на јужном зиду преподобним Теодосијем Великим (ΘЄΟΔΌСΪΟС), који је био један од првих установитеља монашког општежића. Насликан је са аналавом, ознаком великосхимника. Старац високог чела, кратке, седе косе и браде раздвојене у два дела, десном руком благосиља, а у левој држи развијени свитак са исписаним грчким текстом.[51] До њега је на истом зиду насликан још један велики подвижник, преподобни Пимен Велики. Старац високог чела, седе косе и краће, седе браде, одевен је у монашку схиму, такође са аналавом преко. Лице му је делимично оштећено у пределу уста и браде. И он у рукама држи свитак са грчким текстом.[52]

Наспрам њих, на северном зиду насликани су двојица, такође изузетно заслужних монаха, великосхимника. Преподобни Јефтимије (’ЄΥΘΎΜΙΟС), високог чела, седе, кратке косе, са брадом која му се таласастим праменовима спушта до бедара.[53] У рукама држи свитак от-

---

44 Исти, *нав. дело* за мај, Београд 1974, 219 (свети мученик Христофор).

45 Исти, *наз. дело*, за април, Београд 1973, 5 (преподобна Марија Египћанка).

46 Више података о иконографији и симболици ове сцене: J. D. Ştefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, II, Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales, III (Bruxeles 1935) 450—451; С. Радојчић, *Una poenitentium. Марија Египатска у српској уметности XIV века*, Зборник Народног музеја, књ. IV (Београд 1964) 255—265.

47 Архим. J. Поповић, *Житија светих за мај*, Београд 1974, 385 (преподобни отац Пахомије Велики).

48 Исти, *нав. дело* за јуни, Београд 1975, 253 (преподобни Онуфрије Велики).

49 Исти, *нав. дело* за мај, Београд 1974, 164 (војник, мученик Варвар).

50 Исти, *нав. дело* за јануар, Београд 1972, 577 (преподобни отац Макарије Велики).

51 Исти, *нав. дело* за јануар, Београд 1972, 283 (преподобни Теодосије Велики).

52 Исти, *нав. дело* за август, Београд 1976, 455 (преподобни Пимен Велики).

53 Исти, *нав. дело* за јануар, Београд 1972, 623 (преподобни Јевтимије Велики).



Сл. 10. Зрзе, преподобни Макарије Велики, северни зид, доња зона (снимак В. Ј. Ђурића)



Сл. 11. Зрзе, преподобни Јефтимије, северни зид, доња зона (снимак В. Ј. Ђурића)

ворен попут лепезе са малим фрагментима видљивог текста. Такав облик свитка налазимо у живопису с краја XIII и с почетка XIV века, у бројним споменицима почев од Сопоћана, Граца, Светог Никите код Скопља и Грачанице, до Речана, Псаче, Дечана, Љуботена, Андреаша и других (сл. 11).[54]

Преподобни отац Антоније (ΑΝΤΩΝÌΟC), оснивач анахоретства, уз преподобног Јефтимија на северном зиду, представљен је као старац кратке и раздељене браде. Великосхимник, преко монашке ризе има аналав и кукул на глави, како се обично и слика. Испред себе развија ротулус са грчким текстом (сл. 12).[55]

Представљање монаха пустињака у доњој зони једног простора који је служио као припрата уобичајена је појава и сликар, према до сада изложеном, својим избором светитеља није од тога одступио.

Међутим, четири светитеља на челу поворке пробраних монаха, на источним крајевима северног и јужног зида, представљају свете оце, литургичаре, значајне личности, којима је уобичајено место сликања на зидовима олтарског простора. На северном зиду сачувале су се фигуре светог Григорија Богослова (ГРНГОРІОС'О ΘЄΟΛΟГОС) и светог Василија Великог (ΒΑCΙΛΙΟC)(сл. 13). Двојици светитеља на јужном зиду нису сачуване главе, јер је део живописа на овом месту уништен каснијим пробијањем прозора. Од светитеља што стоји уз преподобног Пимена остали су, поред тела, лева рука која благосиља и име Никола (ΝΙΚÓΛΑΟC). Могло би се претпоставити да је четврти насликани светитељ, уз тројицу већ поменутих најзначајнијих личности цркве, могао бити Јован Златоусти, јер су тако у скупини често сликани.

Занимљив је сликарев избор светих литургичара и његова одлука да их премести из олтарског простора, што је, уосталом, учинио и са неким композицијама, да их одене у монашке ризе и стави у исти ред са великосхимницима. Очигледно је занемаривање њихових основних заслуга, теолошког и књижевног рада, будући да у рукама држе савијене свитке, док истовремено, други пустинножитељи уз њих имају развијене свитке са текстовима својих проповеди и учења.

Сва четворица литургичара носе мандије, дуге и широке небогослужбене одежде. На грудима, на мандији су им извезени правоугаоници који представљају заветне таблице, а по дну, наизменично изведене, светле и тамне плаве траке које симболишу реке живе воде о којима говори Христос; епископ носи у срцу таблице закона из којих као реке излазе његове поуке верницима.[56]

Са друге стране, аналав их одређује као великосхимнике, монахе највишег степена који су, одрекавши се света, примили савршенији, анђеоски начин живота на земљи, велики анђеоски образ, тј. велику схиму.[57]

У житијима светог Григорија Богослова и светог Василија Великог помиње се време које су обојица провели у Понтијској пустињи водећи миран и повучен живот киновита. Том приликом, су написали устав монашког живота. Како је киновијство нижи степен монашког живота и припрема за велики анђеоски образ или велику схиму, не би се могло тек на основу података о њиховом боравку у пустињи тврдити да су тада постали великосхимници, како их је сликар у Зрзу представио.[58] За светог Николу, међутим, нема података у житију да

---

[54] В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици српског средњовековног сликарства у Метохији*, I, Старине Косова и Метохије, кн. 2—3, Приштина 1963, 61—86.

[55] Архим. Ј. Поповић, *Житија светих за јануар*, Београд 1972, 521 (преподобни Антоније Велики).

[56] Јов. VII, 38; Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве*, I, Београд 1965, 133; више података о црквеним одеждама у преводу са руског језика: Д. К. Урошевић, *Источник* 1901, 379. Мандију иначе епископи носе када улазе у цркву и тек је пред олтаром скидају, облачећи одежде у којима ће вршити службу. У сваком случају, када се нађу у припрати, архијереји су одевени у мандије, па је одлука сликарева да их представи без уобичајеног епископског орната свакако и тиме узрокована.

[57] Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве*, II, Београд 1967, 164.

[58] Архим. Ј. Поповић, *Житија светих за јануар*, Београд 1972, 775 (свети Григорије Богослов, архиепископ цариградски), 35



Сл. 12. Зрзе, преподобни отац Антоније, северни зид, доња зона (снимак Г. Суботића)

Сл. 13. Зрзе, Григорије Богослов и Василије Велики, северни зид, доња зона (снимак Г. Суботића)



је неко време провео уз киновите или анахорете, а сликар га је, такође, представио као великосхимника.[59]

Осим тога, деведесето правило Номоканона при Великом требнику каже да ,,монах-свештеник ако и промени образ, тј. ступи у велику схиму, нека литургише; јер постриг није никаква препона овоме. А архијереј ако промени образ, тј. ако постане схимник, да не врши више ништа светитељско, ни свештеничко".[60] Како су у питању управо ликови архијереја који су, судећи према житијама, обављали богослужења до краја живота, разлози за овакав, сасвим неуобичајен сликарев поступак свакако не леже у биографским подацима. Јер, да их има, не би се догодило да иконографско решење из припрате Зрза остане тако јединствено и готово усамљено у византијском зидном сликарству.

Колико нам је познато, још се само у једном споменику на Кипру, у цркви Свете Тројице, у манастиру Светог Хризостома, у селу Koutsovendis, недалеко од Никозије, догодило да се сликар одлучио на слично решење. Наиме, у живопису из раног XII века, који се делом сачувао на зидовима храма, у западном травеју су представљени архијереји одевени у монашку одећу са одликама великосхимника. Међу њима су свети Григорије, епископ акрагантски, свети Григорије, епископ омиритски, свети Григорије, епископ неокесаријски и други.[61] У питању су такође, светитељи који се, према уобичајеним иконографским схемама, сликају у олтарском простору у епископским орнатима. Измењена иконографија и овде је свакако узрокована посебним разлозима.

Трагајући за аналогијама и извором овако необичног иконографског решења, нашли смо у Ерминији, сликарском приручнику Дионисија из Фурне, занимљив податак: говорећи о начину исликавања манастирских трпезарија он је навео да се у апсиди, испод Тајне вечере, треба да сликају црквени оци одевени у монашке ризе. Поменуо је, при том, најзначајније међу њима: Василија Великог, Григорија Богослова, Јована Златоустог, светог Николу и остале.[62]

Како је Ерминија настала средином XVIII века на Светој Гори, свакако према старијим узорима, примена њених упутстава сачувала се у зидном сликарству неких светогорских трпезарија. Тако у трпезарији лавре Св. Атанасија, из 1535. године,[63] затим у трпезаријама Ставроникитe из 1546. године,[64] и манастира Дионисијату, из 1547. године.[65] насликани су велики црквени оци — најистакнутији архијереји — у источној апсиди као великосхимници, са аналавом и огрнути мандијама. Они најчешће држе развијене свитке са текстовима који говоре о уздржавању. Примећује се само да су њихове ризе монашке, а не архијерејске мандије, какве носе црквени оци из припрате Зрза.

Сличне појаве нису за сада пронађене у сликарству, иначе малобројних средњовековних трпезарија. Једна од њих налази се у манастиру у Аполонији у Албанији,

---

(свети Василије Велики, архиепископ Кесарије Кападокијске). У житију Василија Великог подвучен је значај његовог боравка на Понту и рада са св. Григоријем, ,,Овде су они такође радили и на организацији и уређењу монашког живота и поретка. Користећи своје богато искуство са пута по истоку и своје лично, а такође и Григоријеву подвижничку мудрост, Василије саставља овде своја чувена монашка правила и устав монашког живота, која ће касније играти огромну улогу у животу читавог православног монаштва, а особито у организацији чувеног студитског манастира". (*нав. дело*, 851).

[59] Исти, *нав. дело* за децембар, Београд 1977, 179 (Николај Чудотворац, архиепископ Мирликијски).

[60] Л. Мирковић, *Православна литургика*, *нав. дело*, II, 170—172.

[61] A. Stylianou-J. A. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge 1964, 151—153.

[62] Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Πετρούπολις 1909, 222.

[63] G. Millet, *Monuments de L'Athos, I, Les peintures*, Paris 1927, 145, t. 3 и 4.

[64] Исти, *нав. дело*, t. 166 и 167, 1.

[65] Ф. Шерард, *Византија*, Београд 1972, сл. на стр. 178—179.

но, остаци живописа доње зоне у апсидама не дозвољавају могућност идентификације представљених личности. Боље очуван зидни живопис углавном одговара избору сцена и распореду какав налаже поменути сликарски приручник из XVIII века.[66]

Сликање архијереја као великосхимника уз представу Тајне вечере, тј. Причешћа апостола, захтева испитивање међусобних веза и односа простора трпезарије и припрате. Међутим, сви остали представљени библијски призори и упоређене осликане целине у манастирским трпезаријама и припрати из Зрза указују на потпуно различите идеје које одређују иконографски програм. Узимање хране у припрати храма везује се за време раног хришћанства и агапе — заједничке вечере верника одржаване у спомен на Последњу вечеру.[67] Забрањени већ у IV веку, ови су се обреди скупног узимања хране задржали у народним обичајима при црквеним или сеоским славама, погребима, поменима и слично. Обављали су се за трпезама-соврама под тремовима призиданим уз цркве или у црквеној порти, што траје и до наших дана.[68] Манастир Зрзе, изразито монашко станиште из XIV века, никако није могао неговати народне обичаје, утолико пре што је удаљен од насеља, издвојен и затворен дуже време током године за било какву везу за спољним светом.

Одредбе неколико најпознатијих средњовековних типика, почев од Студиског и Јерусалимског, који су битно утицали на начин живота, рада и обављање богослужења у манастирима, јасно одређују припрату као посебан простор у оквиру храмовне целине, њен значај и употребу. Поред делова богослужења који су обављани у припрати, ту су најчешће сахрањиване истакнуте црквене и друге личности, држане посмртне молитве над телом умрлих монаха. И данас се у припратама одржавају обреди крштења, освећења воде на дан Богојављења и др.[69] Изучавајући пажљиво литургијске и обредне чинове који се обављају у самој припрати или у непосредној вези са њом, налазимо занимљиве појединости које би могле допринети осветљавању везе међу просторима припрате и трпезарије. Тако нпр. у ноћи пред Ускрс, након обављене литургије Василија Великог, монаси не излазе из храма да предахну, већ им се ту подели по четвртина хлеба, шест смокава или урми, грожђа или стуцаних ораха и „ручка вина“. Док то једу читају се Дела апостолска, а затим се наставља богослужење.[70] Помиње се такође, да се приликом одржавања годишњих помена умрлој браћи, као и на дан ктиторове смрти, на вратима цркве делило јело и пиће.[71]

Наведени примери указују искључиво на узимање хране без дубљег симболичног значења тог чина. Манастирске трпезарије су такође служиле за обедовање и њихов сликани украс, сходно томе, садржи пробране призоре из Чуда Христових, везане за обеде или приче о чудесном умножавању хране.

Зидни живопис припрате у манастиру Зрзе својом особеном иконографијом изграђеном и осмишљеном, чврстим и доследним спровођењем идеје симболичног представљања страдања Христовог, одбацује сваку претпоставку о могућој вези, спајању и мешању функција простора нартекса и трпезарије. Сликар припрате Зрза недвосмислено приповеда о страдањима, приношењу новозаветне жртве, давно најављене, и успостављању најзначајније свете тајне, евхаристије или причешћа.[72]

Манастир Зрзе је средином XIV века био окружен монасима, пустиножитељима који су настањивали пећине испоснице, издубљене у стрмо засеченој литици на источној страни велике стене сиге на којој лежи манастир. У другој половини XIV века, у јужним областима Српског царства владао је изузетан интерес за монаштво, посебно испосништво, о чему сведочи велики број сачуваних малих пештерских црквица. У то је време нарочито бројан и утицајан био монашки ред изихаста који су веровали у појаву божанске светлости.[73] Може се стога претпоставити, да су управо изихасти одабрали манастир Зрзе и населили се у подножју цркве која слави дан када се Христос јавио попут блиставе светлости својим ученицима на Тавору. Или се све одиграло захваљујући управо обрнутом току утицаја. Изихасти су ту, у својим ћелијама, потпуно повучени, одређеним аскетским методама тежили постизању таквог стања у

Сл. 14. Зрзе, пећина испод манастира, натпис око лунете на северној страни (цртеж З. Ивковић)

---

66 Heide und Helmut Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Wien 1976, 183—232.

67 *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom—Freiburg— Basel — Wien 1971, 129—135; *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie*, Tome premier I, Paris 1924, 775—848.

68 J. Цвијић, *Балканско полуострво и јужнословенске земље*, Београд 1966, 312; М. Филиповић, *Родовске трпезе, колибе или собрашице*, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, св. IV—V (Сарајево 1950) 95—104.

69 Л. Мирковић, *Православна литургика*, нав. дело, I, 109—110; В. Петковић, *Жича*, Старинар новог реда, 1906, друга свеска, Београд 1907, 173—187, где су исцрпно разматрани делови типика који се односе на богослужења у припрати, мада су нека тумачења, овде изнета, непоуздана.

Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 112—113: на основу особене тематике призора сликаних на западној фасади цркве св. Николе Болничког у Охриду, која одговара програму живописања манастирских трпезарија, закључио је да су се у овом простору, у одређеним приликама, одржавали заједнички обеди. Суботић је такође напоменуо могућност да су у манастирима који нису имали одговарајуће просторије за обедовање, које би се иначе налазиле на западној страни манастирског круга, заједнички обеди пренети у предворја храмова.

70 В. Петковић, *нав. дело*, 184.

71 Исти, *нав. дело*, 182.

72 О значењу и вршењу евхаристије: Л. Мирковић, *Православна литургика*, нав. дело, II, 66—79.

73 О покрету изихазма у Византији у XIV веку: Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд (фототипско издање књиге из 1959. године, Српска књижевна задруга), 476—479. Нешто опширније: М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 163—239. У верско-богословским расправама, које је средином XIV века изазвао покрет изихазма, живо учешће у Солуну и на Светој Гори узео је познати филозоф Григорије Акиндин, родом из Прилепа (*Историја народа Југославије*, I, Београд 1953, 488).

их је у ове крајеве привукла и околност да стене на па-динама што се уоколо спуштају ка пространој пелаго-нијској равници, под утицајем сунчевих зрака, стварају готово невероватне светлосне ефекте.

У оваквим условима, пустиножитељи су у својим недоступним staништима под манастиром проводили време у молитви и контемплацији. Када смо недавно, уз велике напоре, успели да завиримо у те пећине, чекали су нас тек незнатни трагови некадашњег живота; по-који остатак керамике, делови жрвња за млевење хран-љивог зрневља, у стени, урезани знакови кругова, стре-лица и понегде на зиду пећине издубљења мала, плитка ниша осликана попрсјем светитеља заштитника.

У подножју стене велика, природна пећина, затво-рена зидом према истоку, могла је служити за повреме-не заједничке молитве и окупљања. Ту смо у прозорском отвору, на северном зиду стене, пронашли издубљену плитку нишу са чије површине је отпала сликана пред-става. По рубу неравне површине уоколо, на танком слоју малтера, исписан је грчки и словенски текст који помиње две особе, Драгослава и Доброслава: + ΔЄΗСΗС ΤΟΥ ΔΟΥΛ(ΟΥ̃) Τ(ΟΥ Θ̃)Υ ΔΡΑΓΟС(ΛΑΒΟ)Υ ΚЄ ΔΟΠΡΌСΛΑΒΟ͡Υ + прості боже драго(слава и допр)о(слава) (сл. 14).

Ко би могли бити ова двојица, највероватније кти-тора, некаквих приложника или сликара, што су бора-вили или радили у овој изразито монашкој, чак испос-ничкој средини. Начин на који су се потписали на грч-ком језику што почиње молењем, чини се, одговарао би потпису ктитора који нешто прилажу, дарују. Међу-тим, други део текста, изведен старим словенским јези-ком, можда, крије сликаре, скромне, понизне и грешне.[74]

Сличним писмом, само нешто лепше, јер је на глат-кој површини фреско-малтера, у подножју северног зида припрате, изведен је још један текст загонетне поруке: (ΜΝΗСΘ)ΗΤΗ Κ(Є ΤΗΝ ΨΥΧΗΝ Τ)ΟΥ ΔΟΥΛΟΥ СΟΥ Δ . . . (сл. 15).

Уколико је помињање душе (ΤΗΝ ΨΥΧΗΝ) — овде реконструисано према уобичајеном начину потписивања а сходно величини оштећеног дела између сачуваних делова текста — заиста постојало, можемо закључити да је реч о личности чије је име почињало словом Д и која је у време записивања овог помена већ била покој-на.[75] Можемо само претпоставити на основу сличности писма да су текстови изведени на зидовима припрате, укључујући и ктиторски и поменути запис из пећине настали, вероватно, истовремено што би могло значи и од исте руке. Судећи на основу анализе текста кти-торског натписа (сл. 16), који садржи више од уобичаје-ног, често исписиваног обрасца, у питању су били веома слаби познаваоци језика и правописа.[76] Сви остали тек-стови исписивани у сценама, на сликаним ротулусима, као и све сигнатуре, изведени су грчким језиком и друк-чијим писмом.

Драгослав и Доброслав су могли бити приложници који су помогли скромну преградњу пећине у малу бо-гомољу. Могли су, затим, бити сликари који су осликали зидове припрате. Први, мање надарен, започео је осли-кавање свода и горњих зона библијским темама. Када је извео низ попрсја мученика у медаљонима престао је са радом; можда га је смрт претекла, па га његов на-следник, који је насликао галерију изванредних мону-менталних фигура доње зоне, помиње у тексту исписа-ном у подножју. И, коначно, претпоставимо да су Дра-гослав и Доброслав дали манастиру Зрзе свој прилог само исписујући словенске текстове које грчки сликар није знао. Надамо се да ће нека будућа истраживања допринети разрешењу наведених питања и препознава-њу личности двојице загонетних потписника.

Уколико је, ипак, ова невелика фреско-целина дело једног сликара онда се, верујемо, његов поступак ме-њао зависно од мотива којим се бавио; превасходно га је занимала обрада глава стојећих фигура доње зоне. Приступајући сликању сцена у вишим зонама, са већим бројем фигура и причом коју је требало казати у огра-ниченим просторним оквирима, креативност сликарева је гаснула и чини се да је у општем утиску декоративност преовладала.

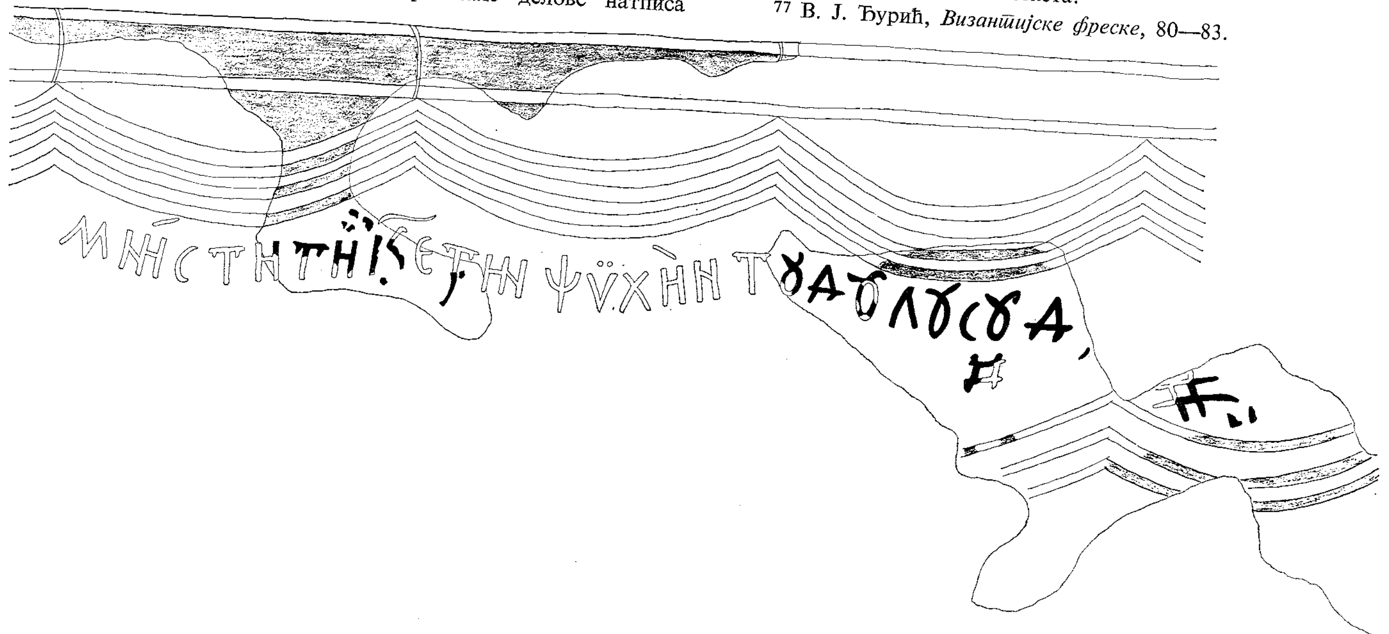
Основним схватањима и суштином својих решења, сликар Зрза припада оним круговима уметника који се, не ретко, враћају решењима до којих су дошли уметници зреле ренесансе Палеолога из плодних дворских ра-дионица краља Милутина. Основни образац, који су још крајем XIII века изградили сликари Михаило и Еутихије у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, током следе-ћег века примењиван је у делима сликара који су се радије обраћали традицији него савременим струјањима у којима је првенствено место припадало нарацији. Мо-нументалност облика и ширина обраде, наслеђени из епохе која је претходила, постали су основа на којој се даље градио један, по много чему особен стил.[77]

[74] Занимљива запажања о начину потписивања сликара или ктитора: С. Мандић, *Древник — записи конзерватора*, Београд 1975, 48—64. Наведени примери би говорили о постојању утвр-ђеног правила приликом потписивања дела, али бројни изузеци који искрсавају током истраживања, овакве закључке оспоравају.

[75] Овај натпис је откривен јако оштећен у току конзерватор-ских радова: Д. Корнаков, *нав. дело*, 18. Пронађени делови текста тачно су прочитани. В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, 22, друкчије је прочитао преостале делове натписа (Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ σου Δη. . .) из чега се извео закључак да би име сликара који се овде потписао могло бити Димитрије.

[76] Захваљујем се професору Димитрију Богдановићу који ми је помогао у анализи овог текста.

[77] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 80—83.



Сл. 15.
Зрзе, натпис у соклу северног зида припрате (цртеж З. Ивковић)

Сл. 16.
Зрзе, кшишорски нашйис из 1368-69, зайадни зид иривраше (цршеж З. Ивковић)

Једна скупина сликара из друге половине XIV века створила је сликарство посебних одлика које су му у основи дале монашки карактер: строг, таман колорит, наглашен аскетски изглед монаха, изобличавање ликова које често води карикатуралности и у композицији живо и драматично изложена прича. Фреске из Зрза чине значајну етапу у посебној обради фигуре при којој се пренаглашавањем једних и стилизацијом других облика тежило постизању што веће експресивности. Упоредо са сликарима који су, приближно у исто време и сродних схватања, живописали цркве у Зауму, Кончу, Полошком, Св. Николи Шишевском и Липљану, сликар Зрза дао је свој допринос смелим опредељењем за нови начин решавања изгледа светитеља и слободно компоновање облика. Најдаље на овом путу нових схватања отишли су сликари млађе скупине Марковог манастира, остваривши крајем века читав низ изузетних ликова.

Битна одлика сликарства скромног простора припрате манастира Зрзе је већ поменута неуједначеност вредности горњих појасева живописа и доње зоне са представама стојећих фигура. Осим тога, запажа се и тонска неуједначеност. Монахе у доњој зони сликар даје у тамној гами, тешких тонова, док је у вишим зонама палета видно расветљена. Простор чије зидове покривају ове фреске, дограђен као припрата старијој цркви, по свему судећи, није имао прозора, па је светлост добијао једино кроз улаз и нешто мало из насса старијег храма. Горње зоне живописа, према томе, нису могле бити довољно видљиве, па би се расветљавање сликареве палете у овим деловима, можда, могло објаснити наведеним разлозима. Прозор на јужном зиду, који данас даје нешто више светлости, отворен је касније.

Оно што чини основну вредност зрзанског живописа и чиме се сликар Зрза издиже из струје просечности и локалних токова, јесу изузетно брижљиво и смело изведене главе пустињака и светитеља доње зоне. Одабирањем најзначајнијих представника аскетског, испосничког, монашког живота уопште, сликар је веома помно радио њихове ликове. Снажна, велика тела, готово обавезног фронталног става, тек лицима изражавају богате садржаје својих страдања, учења и непоколебљиве вере. На тамној зеленој подлози инкарната размештене су уске окерне зоне на истакнутим деловима лица. Смеђом су потцртане, слободним потезом, основне црте лица, а слагањем белих линија наглашен продор светлости на површине разуђених, рељефних облика. Лица су издељена на посебно обрађене сегменте; чело је најизраженије, његова површина се видно повећава и често нагоре продужује дубоким залисцима. Косе боре усецају се од корена носа у разуђену површину чела, чиме је добијен замишљен, усредсређен, готово брижан израз. Лукови обрва које се извијају над оштро усађеним и често закошеним очима фиксираног погледа, понављају се на челу у виду бора, које сада деле велико чело и по висини. Нос је издужен, често повијен, а понекад подељен у режњеве. Јагодице на образима испупчене су и жустрим, кривим линијама нарочито наглашене и готово одсечене од образа. Браде, што тек делимично откривају загонетни покрет усана, и коса, која уоквирава веома изражајна лица, предмет су посебне пажње сликареве. Сложеним геометријским цртежом и маштовитим слагањем густих, белих нагласака, обликују се седе власи у коврџе и пуне тешке плетенице стварајући брижљиво прорачунате системе чврстих архитектонских целина.

Низу ликова највећих представника монашког света, сликар Зрза даје нову, оплемењену и обогаћену духовност. Велика изражајност светитељских физиономија био је циљ коме је подредио сву осталу ликовну проблематику.

Особено, необичајеном иконографијом и јединствено, сликарство припрате манастира Зрзе дело је учене личности, плод њене стрпљиво грађене и доследно остварене замисли. Покушавали смо да за сваку необичност пронађемо јасан, прихватљив одговор, нарочито потврду у аналогним појавама. Ретки сродни споменици, најчешће из других епоха и удаљених области, уверавали су нас све дубље у особеност сликаревих схватања; уверили су нас, заправо, да увек постоји, у свим епохама и међу највећим уметницима, као и код оних мање надарених „. . . оно што је у сликарству најдрагоценије, лични уметников израз, његов темперамент, оне племените црте његовог стварања које су сазреле у намерном одвајању од општег и просечног."[78]

---

[78] С. Радојчић, *Узори и дела старих срйских умешника*, Београд 1975, 151.

La peinture du XIVe siècle dans le monastère Zrze

Zorica Ivković

La plus ancienne peinture conservée dans l'église de la Transfiguration, du monastère Zrze (non loin de Prilep), orne les murs du narthex, ajouté au naos qui est plus ancien, construit vers le milieu du XIVe siècle. Le fondateur de l'église fut le moine German. Ses petits fils, qui étaient les peintres connus, métropolite Jovan et hiéromoine Makarije, veillèrent sur le monastère. Avant de prendre les habits monastiques ces deux frères, appelés Pribil et Prijezda, ont fait peindre le narthex en 1368/69.

Nous trouvons des données plus détaillées sur la fondation et l'histoire du monument dans les inscriptions conservées sur les fresques: au-dessus de l'entrée ouest à l'intérieur du narthex, de 1368/69, et au-dessus de l'entrée sud à l'extérieur du naos, du début du XVe siècle.

La peinture murale est conservée dans le narthex de l'église de la Transfiguration, sur le mur ouest et dans les zones inférieures des murs sud et nord. La peinture de la voûte est détruite, et il ne nous reste que de supposer qu'elle ornait le mur est, actuellement démoli — autrefois mur ouest du naos primitif.

La Transfigurations, fête à laquelle l'église est dédiée, est représenté dans la lunette au-dessus de l'entrée du narthex. La Vierge à l'Enfant signée ΠΑΝΤΩΝ ΧΑΡΑ est peinte dans l'arc qui encadre la niche peu profonde. Elle appartient au type de la Vierge Evergétis — la Bienfaitrice. Les prophètes et les rois de l'Ancien Testament s'inclinent à la Vierge étant disposés à sa gauche et à sa droite.

La peinture conservée en partie à l'intérieur du narthex, offre quelques scènes du cycle de la Passion du Christ, une bande de médaillons avec les martyrs en bustes et une zone de moines megaloschèmes en pied. La seule scène conservée de la zone la plus haute se trouve sur le mur ouest, tout à fait sous la voûte en berceau. La sainte Trinité y est représentée symboliquement — trois anges à table dans la demeure d'Abraham. Cette scène de l'Ancien Testament, peinte à la manière habituelle, contient néanmoins quelques particularités iconographiques: tout au fond de la partie centrale de l'image est situé le petit Isaac dont on est en train d'annoncer la naissance. Dans la partie gauche de la scène, devant les coulisses architectoniques, une bête peinte maladroitement pourrait représenter un veau qu'Abraham égorgera pour régaler les anges. L'introduction de ces détails nouveaux, connus aussi dans la peinture ultérieure de Bulgarie ou dans la peinture des icônes de la Russie du nord, témoigne de l'intention du peintre de souligner l'idée du sacrifice de l'Ancien Testament en tant que prototype du sacrifice que le Christ subira lors de la Passion à laquelle ont été reservées les autres surfaces des murs.

Il est probable que pour cette même raison l'artiste a peint sur ce mur ouest, au-dessous de l'Hospitalité d'Abraham, la Communion des Apôtres, que l'on représente presque toujours dans la conque de l'abside du sanctuaire. Placée dans le cycle de la Passion du Christ, cette scène représente symboliquement la Cène par laquelle s'annoncent les événements du Calvaire.

Le cycle de la Passion du Christ se poursuit dans la même zone sur le mur sud et sur le mur nord. Il a été composé de scènes choisies, parmi lesquelles figuraient autrefois celles qui occupaient le mur est du narthex démoli ultérieurement, ainsi qu'une scène détruite lorsqu'on a percé la fenêtre sur le mur sud. Sur ces images nous n'avons aujourd'hui aucune donnée. La suite des événements peints dans le cycle ne corresponde pas à l'ordre habituel. Comme la Cène, représentée symboliquement par la Communion des Apôtres, est placée sur le mur ouest, les scènes qui suivent — le Jugement de Caïaphe et le Jugement de Pilate sont représentées sur les surfaces voisines du mur nord et du mur sud. Sur le mur nord on voit le Couronnement d'épines et l'Implantation de la Croix, les deux images très endommagées dans les parties supérieures. Sur le mur sud ont été conservées les scènes dans lesquelles Joseph d'Arimathie demande à Pilate le corps du Christ et ensuite Christ l'oeil qui veille. Le choix d'images reflète l'idée de la Passion et de l'établissement du sacrifice. C'est la raison pour laquelle le peintre a introduit dans ce cycle l'Oeil qui veille, une scène rarement peinte, qui évoque la Passion du Christ et son importance pour l'institution de l'Eucharistie. C'est une solution tout à fait nouvelle et inhabituelle. On ne mentionne pas cette scène parmi les événements du Nouveau Testament, au contraire; c'est un texte de l'Ancien Testament qui inspira cette illustration. Dans les poèmes liturgiques chantés lors des Matines le Samedi Saint (Stathia I, 38; II, 4) on trouve les vers, proches de ceux des Psaumes, qui se rapportent directement à la Passion du Christ. A part ceci raisons pour l'introduction de cette peinture de l'Oeil qui ve au voisinage de la scéne avec Joseph d'Arimathie résident da les particularités de l'office du Samedi Saint se rapportant l'épitaphios et à la représentations du Christ (mort sur sa couc funèbre), sur ce tissu liturgique où l'on inscrit aussi les vers d Stathia chantés à l'occasion du Samedi Saint. Le Christ o qui veille est représenté le plus souvent dans le narthex. Cependa à Zrze le rapport exceptionnel de cette image avec le cycle de Passion du Christ souligne son importance, ainsi que son me sage; l'annonce des sacrifices futurs est faite à l'aide de la repr sentation du Rédempteur endormi mais éternellement vigilar

Dans la zone médiane se déroule une bande de médaillo avec les bustes des martyrs tandis que dans la zone inférieu comme c'est l'usage, le peintre a représenté toute une galer de figures monumentales en pied; on y trouve les plus importan représentants du monachisme oriental. Sur le mur ouest, do les peintures ont déjà un sens eucharistique, on voit la Con munnion de Marie l'Egyptienne et l'image de l'ange qui appor l'habit angélique à saint Pacôme. Les ermites: Onuphrius, Pa phnutius, Barbaras et Makarios et les moines megaloschème Theodose, Poimen, Euthymius et Antoine sont peints sur le murs sud et nord. Cependant, les quatre saints qui se trouver à la tête du cortège des moines choisis, peints sur les extrémité est des murs nord et sud, représentent les saints Pères de l'Eglise personnages importants dont la place habituelle est sur les mur du sanctuaire. Les figures du saint Grégoire le Théologien e du saint Basile le Grand sont restées conservées sur le mur nord tandis que les deux saints du mur sud ont été si endommagé qu'on ne peut plus en distinguer les têtes; il ne reste que le non de saint Nicolas. Tous les quatre Pères sont vêtus des mandya habit qu'ils ne portent pas lors de l'office. Ils ont aussi des ana laves qui les rangent parmi les moines megaloschèmes, ce qu ne correspond pas aux données de leurs biographies. De même que dans l'église de la Ste-Trinité du monastère fondé au XII siècle et voué sous le vocable de saint Chrysostome, dans le village Koutsovendis sur l'ile de Chypre, la représentation des saints Pères en habit des moines megaloschèmes est le fruit de l'intention créative de l'artiste. Il voulait réaliser, malgré la surface restreinte des murs du narthex, l'idée de l'indispensabilité de la Passion du Christ en vue de l'établissement de l'Eucharistie, il voulait également donner de la place à la glorification du monachisme représenté par les saints les plus importants, tâchant en même temps de rendre hommage aux autorités de l'église chrétienne en général.

Le monastère Zrze fut entouré, au début du XIVe siècle, de grottes-cellules habitées par les ermites. Ces grottes existent encore aujourd'hui dans le rocher escarpé, entaillé verticalement du côté sud du massif calcaire sur lequel est situé le monastère. On peut y voir encore des traces de petites niches avec des parois décorées d'images de saints-patrons. Dans la plus grande grotte, qui aurait pu servir périodiquement de lieu commun de prière, on a trouvé une inscription en grec et en vieux-serbe qui mentionne certains Dragoslav et Dobroslav. D'autre part on a trouvé sur le socle du mur nord du narthex, dans l'église de la Transfiguration, une inscription endommagée, exécutée en souvenir de l'âme de quelque personne morte mais dont il ne reste que l'initiale D du nom mentionné. On peut conclure que les deux inscriptions furent faites au moment de la transcription de l'inscription dédicatoire dans le narthex et que probablement elles furent écrites par la même main. Nous pouvons supposer qu'il s'agit de donnateurs ou de peintres. Si c'étaient des peintres celui moins doué exécuta les zones supérieures et la bande de médaillons et l'autre plus adroit, plus inventif, les figures monumentales et expressives de la zone inférieure.

Les fresques de Zrze forment une étape importante dans le développement stylistique du traitement de la figure. Par la mise en relief de certaines formes et la stylisation de celles-ci, les peintres de Zrze tâchaient d'atteindre une expression soulignée. Ils de faisaient en même temps que les peintres — proches par les conceptions artistiques — qui vers la même époque décorèrent les églises de Zaum, Konče, St-Nicolas de Šiševo et Lipljan. Les plus jeunes peintres du monastère de Marko furent ceux qui allèrent le plus loin sur cette voie tracée par les conceptions nouvelles réalisant vers la fin de ce siècle toute une galerie de figures exceptionnelles.

Из иконографије Марковог манастира

Цветан Грозданов

Фреске најнижег појаса Марковог манастира, још од последњих деценија прошлог века, налазе се у средишту интересовања историчара уметности, археолога и историчара, који су настојали да објасне њихову сложену сликарску тематику. Брисање натписа, премазивање фигура прве зоне наоса и обијање ликова ктиторске композиције у припрати током црквених борби у овим крајевима, само су повећавале тешкоће испитивачима живописа Маркове задужбине. Упоредо са чишћењем и проучавањем фресака наоса и припрате, пажњу истраживача изазвало је и сликарство доњег појаса олтарског простора својом литургијско-евхаристичком темом, коју је, у својој монографској студији о Марковом манастиру, обрадио и протумачио Л. Мирковић.[1] После новијих чишћења, када су све фреске откривене, отворила се могућност продубљивања сазнања о овом споменику у светлу других, њему савремених и блиских сликарских целина из XIV века. Ови прилози из иконографије доње зоне писани су са намером да допуне још увек постојеће празнине у познавању тема у олтару и да допринесу тачнијем утврђивању ликова из прве зоне на северној страни наоса.

1. Божанска литургија

Сложена представа из доњег појаса олтарског простора, са сликом Великог входа у средишњем делу, у науци је позната само једним делом. Више фигура светитеља у протезису и ђаконикону доскора је било скоро непримећено. Ваљало би истаћи да је само В. Ј. Ђурић приметио да је у протезису насликана припрема проскомидије Божанске литургије,[2] док је Р. Хаман-Мак Лин настојао да разјасни слику мртвог Христа униши про тезиса.[3] Већ и ова, узгредно саопштена запажања указивала су да је у олтарском простору Марковог манастира уобличена много сложенија целина, него што се то раније мислило.

У ширем оквиру Божанске литургије, тематски је заокружена и просторно издвојена ликовна представа Служба проскомидије, откривена скоро у целини током последњих конзерваторских радова. У ниши протезиса, изнад жртвеника, на насликаном гробу је положено тело мртвог Христа, постављено ту као евхаристичка жртва, са звездом, покровом и копљем на њему. Изнад Христове главе стоји св. Петар Александријски, а на другој страни, поред ногу, протођакон св. Стефан. На северном зиду олтара, у Службу проскомидије укључена су још два архијереја, св. Атанасије Александријски и иза њега други уништене главе.

Настојање да се ликовно уобличи служба проскомидије, сликар је остварио положајем фигура представљених личности и исписивањем текстова из ове службе на самим свитцима. Петар Александријски поред Христове главе држи отворени свитак са исписаним речима „Јако овча на заколение ведеса".

Како је познато, то су речи које јереј (или архијереј) за време службе изговара на почетку проскомидије, када реже копљем просфору са десне стране печата, а пре него што ће изговорити речи Исаијиног пророштва „И јако агнец непорочен . . . " (Исаија 53, 7—8).[4]



Изнад Христовог тела које је принето на жртву постављена је звезда која симболише у исто време звезду која се појавила приликом Христовог рођења и крст распећа; у служби проскомидије, како је познато, звездом се покривају честице изрезане из просфоре и постављене на дискосу. Поред звезде је, изнад Христовог тела, постављен покров, који се, на жртвеник протезиса ставља изнад путира. Десном савијеном руком Христос држи копље које је положено тако, као да су прободена ребра. Како је познато из службе проскомидије, кад се агнец стави на дискос „лицем горе", свештеник, на позив ђакона, боде десну страну изговарајући речи подсећања на војника који је на распећу пробо копљем Христова ребра (Јован 19, 34—35).[5]

Архиђакон Стефан, који учествује у служби проскомидије, помажући вршиоцу службе св. Петру Александријском, насликан је изнад Христових ногу са ручним кадилом у левој и дарохранилницом у десној руци; он пружа руку са кадилом према Христовом телу чиме је означен одређени тренутак службе проскомидије. Наиме, пошто је свештеник распоредио честице на дискосу, ђакон му се обраћа речима „Благослови владико, кадило", а после благослова кади звездицу, покров и ваздух, чиме се служба проскомидије примиче крају.[6] Очигледно је, међутим, да је сликар настојао да ликовно заокружи све фазе овог дела литургије. Тако нпр. завршна молитва коју свештеник говори на крају проскомидије, позната молитва предложенија „Боже, Боже наш, иже небесни хлеб . . . ", исписана је на свитку првог архиереја на северном зиду протезиса, св. Атанасија Александријског.

1. Л. Мирковић и Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 31—34.

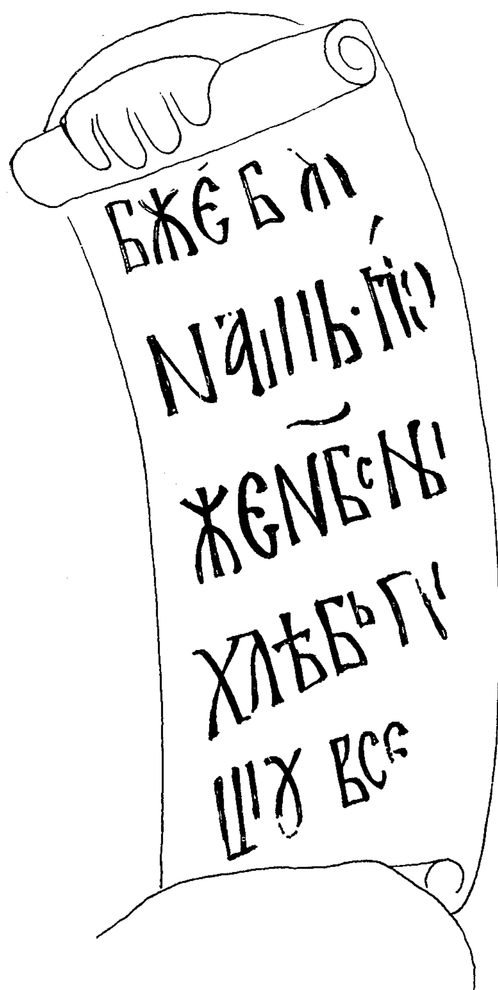
2 В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 81, сва литература о живопису Марковог манастира саопштена је у нап. 105, стр. 218—219.

3 V. Hamann Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Wilhelm Schmitz Verlag Giessen 1976, 154—155.

4 Архимандрит Киприанъ, *Евхаристия*, Парижъ 1947, 144—145; Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, Београд 1966, 58—59.

5 Арх. Киприанъ, *н. д.*, 146.

6 Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, 62.



Сви елементи слике проскомидије у Марковом манастиру уједињени су на начин који ни у старијој, ни савременој, ни потоњој уметности није познат. Слика проскомидије састављена је од делова већ познатих у византијској уметности, али их је сликар повезао у јединствену и нову композициону замисао. Фигура архиђакона Стефана и раније се сликала у ниши протезиса, док је лик Петра Александријског у Марковом манастиру преузет из опште његове визије у александријској тамници, када му се пред смрт током богослужења јавио дечак Христос са раздртим хитоном. Обнажени Христос из ове композиције, како је још запазио Г. Мије, представља такође тело Христово поднето на жртву, које се, после епиклезе претвара у тело и крв Христову.[7] Овде се Петар Александријски слика као архијереј-мученик, вршећи непосредну службу проскомидије над мртвим Христом.

Представа Христа у ниши протезиса Марковог манастира свакако произлази из старије слике мртвог Христа која је имала у византијском зидном сликарству своје место још током XIII века.[8] Од представе мртвог Христа у Сопоћанима, у ниши над пролазом из протезиса у певницу, најстарије засада познате слике овог типа, с попрсјем усправљеног мртвог Христа испред крста, насликане су, углавном, у бочним нишама олтара, пре свега у протезису.[9] Г. Мије је још одавно приметио да су ове представе мртвог Христа у протезису у непосредној вези са службом проскомидије.[10] Ова представа је током XIV века била прилично уобичајена, нарочито у зидном сликарству у свим земљама где је негован византијски стил, појављујући се врло често заједно са попрсјем мајке која је, још у сликарству Грачаца, постављена као његов пандан у нишу протезиса.[11] Како је познато, ова је представа у Марковом манастиру насликана изван олтара, на пролазу из наоса у припрату. Међутим, у протезису Марковог манастира учињен је нови корак у развоју иконографије ове представе и продубљивању њеног значења. Наиме, ту више нема полуфигуре мртвог Христа, већ је он — положен на гробну стену, са копљем пободеним у ребра, између архијереја и ђакона — доведен у непосредну смисаону везу са службом проскомидије.

После проскомидије, на следећи део службе, на чин литургије оглашених, указује фигура св. Спиридона, односно текст на његовом свитку. Наиме, на свитку овог светитеља исписане су почетне речи молитве оглашених „Господе, Боже наш . . . " и то према литургији св. Јована Златоустог чији се текст, у овом делу, разликује од текста исте молитве у литургији св. Василија Великог.[12] Почетне речи молитве оглашених на свитку прате се у целини:



Ова молитва се изговара после јектенија за оглашене, а после читања ове молитве позивају се оглашени да изиђу из храма, чиме се завршава овај део службе, а почиње чин литургије верних.

Трећи део литургије, чин литургије верних, коме припада и Велики вход, означен је текстом молитве



---

[7] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, 486.

[8] S. Dufrenne, *Images du décore de la prothèse*, Revue des études byzantines XXVI (Paris 1968) 297—310.

[9] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, сл. на стр. 134; S. Dufrenne, *н. д.*, 299, нап. 12.

[10] G. Millet, *н. д.*, 483—488.

[11] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 41, нап. 42, на стр. 198.

[12] Арх. Киприанъ, *н. д.*, 190.

коју свештеник чита тајно за време појања херувимске песме.[13] Почетак ове молитве („Никто же достоин") на свитку св. Григорија из Нисе сачуван је у целини.

Представу Великог входа у апсиди олтара, са Христом који служи литургију и анђелима као ђаконима који преносе сасуде са предложеним даровима, на десној страни, и истакнутим архијерејима-литургичарима, на левој страни, Л. Мирковић је детаљно описао.[14] Очигледно је да је било тешко приказати литургију у свим њеним саставним деловима. Познатом опису Великог входа још бисмо додали да у његовој поворци учествују и најугледнији ђакони — св. Лаврентије, са крстом у десној и дарохранилницом у левој руци, и св. Роман, представљен са кадионицом у десној руци — обојица у ниши ђаконикона.

Климент Охридски је насликан на зидној прегради што дели наос од јужног одељења олтара, као претпоследњи у поворци архијереја, испред св. Власија. Климент Охридски држи свитак са почетним речима Заамвоне молитве коју свештеник говори после причешћа, на крају литургије верних, када стоји у наосу, иза амвона.[15] Иначе, завршни део молитве, последњи ред на свитку, не може да се прочита. Текст на свитку доносимо у целини према учињеној копији:



На свитку св. Власија исписане су почетне речи молитве „Исполнение закона . . . " тачно према варијанти текста Златоустове литургије, свештеник или архијереј чита текстове молитве у олтару, пред жртвеником, пре поделе анафоре на крају литургије верних, пре него што ће изговорити отпуст верницима, тј. завршити литургију.[16] На свитку св. Власија исписане су само три почетне речи молитве, што ипак омогућује тачно одређивање дотичног текста:



Насликани свети оци, који служе у Божанској литургији, убрајају се у ред истакнутих васељенских архијереја, изузев св. Климента Охридског, чија је појава у овој поворци врло карактеристична. Ваља још подвући да је ван олтара, у првој зони наоса и припрате, насликан још само један архијереј, св. Никола, чији је лик откривен поред јужних врата, као пандан лику св. Димитрија коме је храм посвећен. Појава св. Климента у сликарству Марковог манастира објашњава се, с једне стране, великим уделом сликара охридске радионице у Марковом манастиру, иако је сликар охридског светитеља, према садашњим сазнањима, припадао скопском кругу зографа;[17] с друге стране, споменућемо и познате везе краља Марка и Охридске архиепископије у доба када је у Охриду началствовао архиепископ Григорије II[18].

Познавање живописа прве зоне олтара Марковог манастира показује да се ту Божанска литургија није исцрпла сликом Великог входа, већ да су представљени сви њени делови. Из нашег разматрања произлази да је ликовно била уобличена и детаљно приказана служба проскомидије, затим, да је са текстом на свитку св. Спиридона дотакнут чин литургије оглашених, а текстом молитве на свитку св. Григорија из Нисе почетак чина литургије верних која се потом наставља сценом Великог входа. Текстом на свитку св. Климента Охридског, претпоследњег у поворци архијереја, означена је заамвона молитва, а крај Божанске литургије заокружује се текстом на свитку св. Власија, последњег архијереја у поворци. У сложеној представи Божанске литургије, приказане према Јовану Златоустом, насликано је тринаест црквених отаца, учесника у литургији, а у поворци су и три најистакнутија ђакона, један у протезису, у оквиру службе проскомидије, и два у ђаконикону, на крају Великог входа.

У богатој литератури у којој се спомиње Велики вход из Марковог манастира, веома често се говори да је овде композиција спуштена из куполе у прву зону, а да је њена необичност у увођењу истакнутих црквених отаца који служе заједно са Христом. Ипак, ваља истаћи да је из ранијих представа Божанских литургија, у Марковом манастиру преузета само поворка анђела у улози ђакона, а да Божанска литургија из Марковог манастира, ширином и сложеношћу представе, у великој мери превазилази све старије евхаристично-литургијске теме у апсидама старијих споменика у северној Македонији и Србији (Св. Никита, Лесново, Љуботен, Дечани, Матејче).[19] Искуства сликара Марковог манастира и посебно Божанске литургије произлазе из широке основе старије византијске уметности. У овом случају само ћемо подсетити да су управо у овој композицији уједињена искуства из представе Поклоњења Христу-Агнецу са свим његовим варијантама, почињући од краја XII века, затим, из Визије св. Петра Александријског, као и старијих видова Божанске литургије, насликаних у куполама, и, најзад, из Евхаристије са Христом као свештеником који служи у олтарском простору. У вези са сликом мртвог Христа из протезиса у Перивлепти (Мистра) и у Марковом манастиру, већ су наведени ставови

---

[13] Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, 82.

[14] Л. Мирковић и Ж. Татић, *Марков манастир*, 31—34.

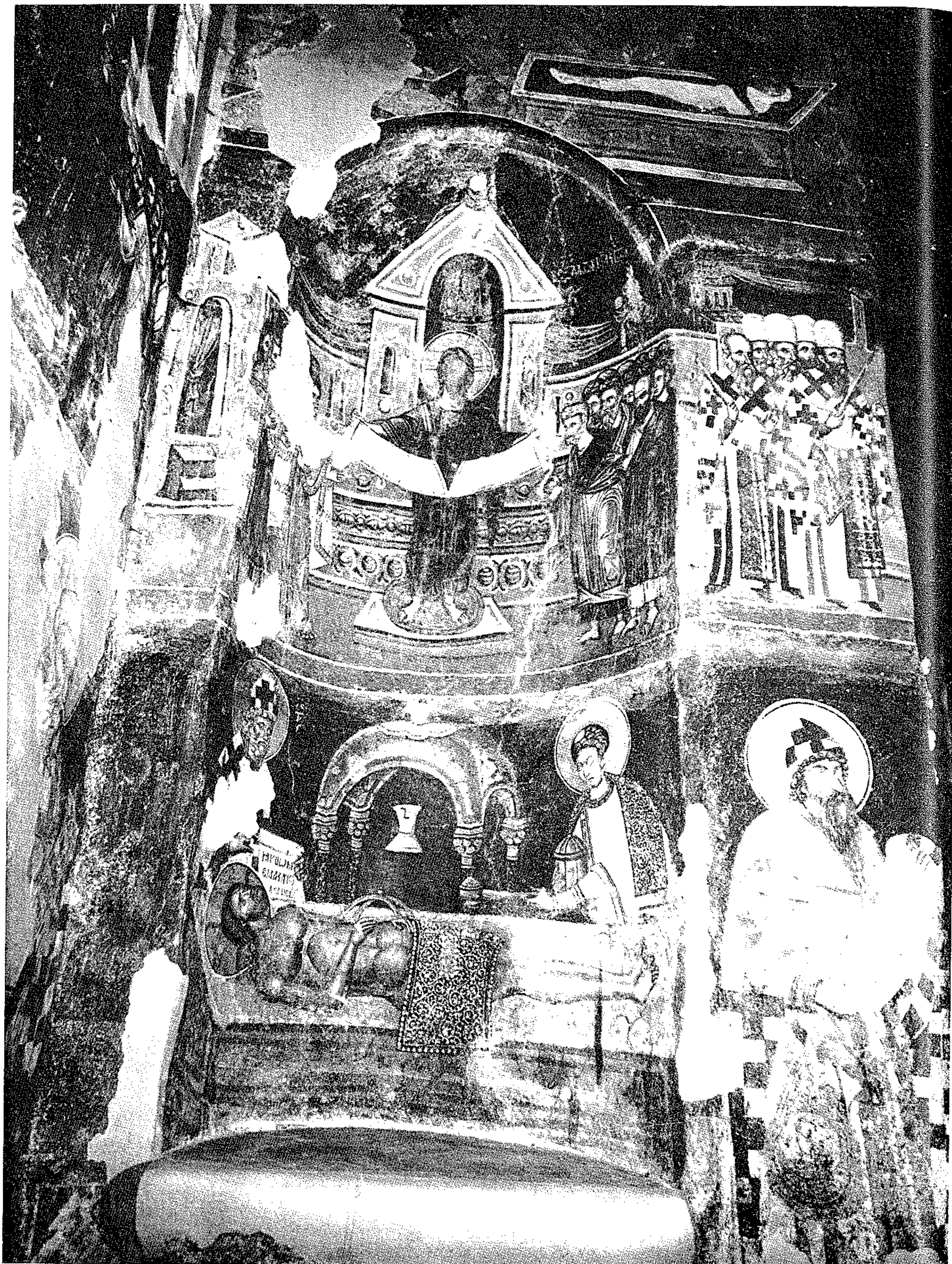
[15] Арх. Киприанъ, *н. д.* 333—334; Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, 121—122.

[16] Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, 122—123.

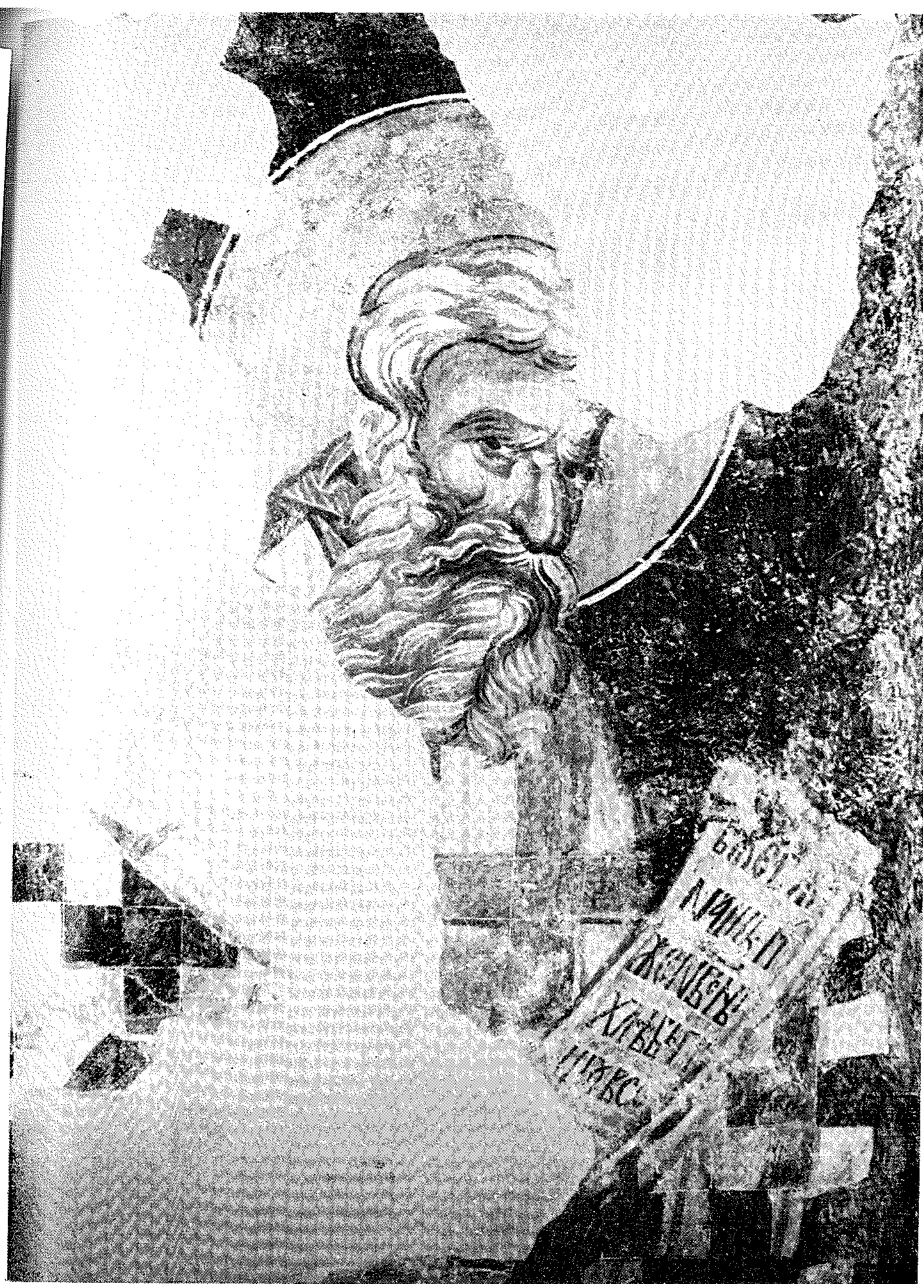
[17] В. J. Ђурић, *Марков манастир — Охрид*, Зборник за ликовне уметности (књига Дејана Медаковића) 8, (Нови Сад 1972) 139—140.

[18] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 18—20.

[19] В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 81.



Сл. 1. Фреске йройезиса са Службом йроскомидије



Сл. 2. Св. Аӣанасије Александријски (снимак Г. Субоӣића)

из дела најистакнутијих византијских богослова из XIV века, Николе Кавасиле[20] и Григорија Паламе,[21] која су непосредно претходила стварању сликарства Марковог манастира. У вези с тим, отворено је и питање о једном виду реализма у овој теми, као новости у византијској уметности у XIV веку, што излази да оквира нашег разматрања и задире у суштинска питања развоја сликарства у време касних Палеолога.

Све фигуре најнижег појаса олтарског простора Марковог манастира дела су двојице сликара друге скупине, који су се укључили у украшавање доње половине унутрашњости храма, почињући од циклуса Богородичиног акатиста. За разлику од мајстора прве скупине, који су изградили синтетички ликовни језик казивања пун унутрашње снаге, сликари Божанске литургије су задржали описни начин рашчлањавања глава које делују својом спољном сугестивношћу.[22] Оба мајстора друге групе поделили су међу собом површине олтарског простора, а неке фигуре радили су један поред другог, наизменично. Тако нпр., све ликове Службе проскомидије насликао је први мајстор ове скупине, који подвлачи пластицитет фигура и изражајност лица, најпотпуније уобличене на глави св. Атанасија Александријског. Сарадник овог мајстора аутор је поворке анђела-ђакона на јужној страни Великог входа, а његово дело је и више композиција у другој зони фресака. Да су радили заједнички, најбоље показују ликови св. Власија, дело првог мајстора и св. Климента, дело другог мајстора, на крају поворке архијереја у ђаконикону. Према досадашњим сазнањима, оба мајстора друге скупине нису узели учешћа у сликању фигура најнижег појаса у наосу и припрати, које су, по својој прилици, радили мајстори прве скупине, што су и почели украшавање Марковог манастира.[23]

2. О небеском двору

За разлику од фресака у доњем делу олтара, велика галерија ликова, у доњој зони наоса и припрате Марковог манастира, још пре II светског рата била је већим делом очишћена. Приликом последње конзервације, пре десетак година, откривени су само фрагменти ктиторске композиције на северном зиду, у припрати, као и светитељи поред саме олтарске преграде, Јован Претеча на северном и св. Димитрије на јужном зиду; на осталим фигурама очишћене су и последње наслаге каснијег намаза масне боје, чиме је композиција Небеског двора постала позната у целини. Овај прилог није писан са намером да одговори на питања која се односе на уобличење и богословску основу слике Небеског двора, о чему је, нарочито током последњих година, већ доста писано; у њему смо настојали да препознамо насликане личности на северној половини наоса и припрате у композицији Небеског двора, а у исто време да укажемо на развој основног језгра ове слике, на представу „царског Деисиса".

Ликови прве зоне северног зида Марковог манастира, од времена П. Срећковића и И. Јастребова,[24] разматрани су као „краљеви лозе Немањића" или „галерија слика дома Немањића". После чишћења намаза постављеног за време црквених борби у скопском крају, крајем XIX века, мишљење да су били насликани портрети владара немањићке династије напуштено је, а од историчара уметности заступао га је још само В. Петковић.[25] У другој фази истраживања споменика, Л. Мирковић је тачно протумачио ликове Христа-цара, Богородице-царице и цара Давида на северном зиду, поред олтарске представе, али је сматрао да остале фигуре према западу приказују старозаветне јудејске цареве Соломона, Ровоама и др., и да се ова поворка завршава на северној половини западног зида ликовима св. Константина и св. Јелене. О фигурама у властеоској ношњи, на јужној половини наоса и припрате, мислио је да су профана лица из дворског круга, али је њихово утврђивање сматрао отвореним питањем. Своје мишљење Л. Мирковић је упорно бранио, до краја, у свим својим текстовима о Марковом манастиру.[26]

У трећој фази тумачења ликова из прве зоне у Марковом манастиру, С. Радојчић је тачно уочио да фигуре

---

20 S. Dufrenne, *н. д.*, 306—307.

21 R. Hamann Mac Lean, *н. д.*, 150—151.

22 В. J. Ђурић, *Марков манасӣир — Охрид*, 139—141; id., *Визанӣијске фреске у Југославији*, 82—83.

23 *Ibid.*; Н. Ношпал-Никуљска, *Марковиоӣ манасӣир — Монуменӣ како документ низ историјата*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, I, (Скопје 1975), 411—412; Ц. Грозданов, *Новооткривене композиције Богородичиног акатиста у Марковом манастиру*, Зограф 9, (Београд 1978), 41.

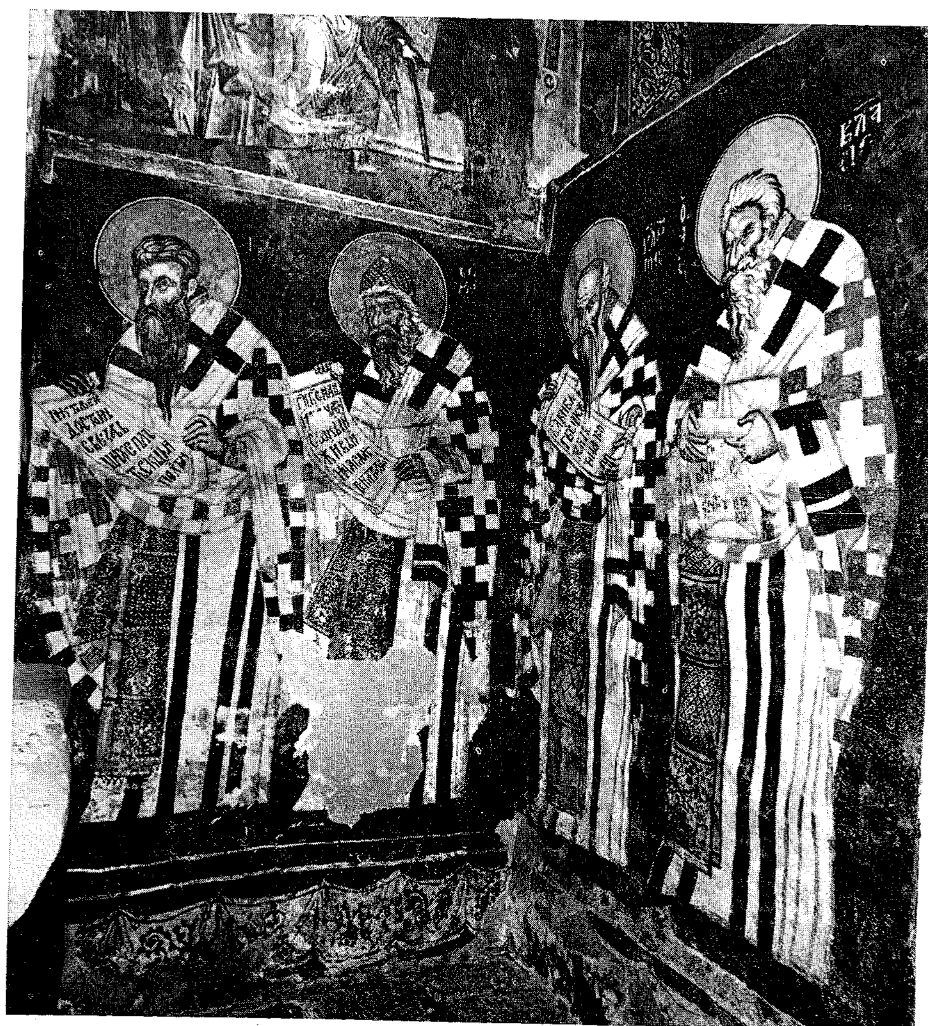
24 П. Срећковић, *Путничке слике*, Гласник Српског ученог друштва 46, (Београд 1878), 221—222; И. Јастребов, *Путовање по старој Србији*, Гласник Српског ученог друштва 57, (Београд 1884), 56.

25 В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 181.

26 Л. Мирковић и Ж. Татић, *Марков манастир*, 35—42; Л. Мирковић, *Новооткривене фреске у Марковом манастиру код Скопља*, Гласник Скопског научног друштва XII, (Скопље 1933), 181—191; Id., *Да ли се фреске Марковог манастира могу тумачити житијем св. Василија Новог*, Старинар., н. с., XII, (Београд 1961), 77—82.

Сл. 3.
Божанска лиѿурѓија, Велики вход, ѓлавна айсида

Сл. 4.
Св. Гриѓорије из Нисе, св. Сйиридон, св. Клименѿ Охридскии Св. Власије, ђаконикон и йреѓрадни зид



у дворјанској ношњи, са широким капама и свечаним штаповима, нису портрети владара и властеле или старозаветни јудејски цареви, већ светитељи, као што је то случај и у композицијама сличне тематике у Трескавцу и Св. Атанасију у Костуру[27]. С. Радојчић је ову композиционо-сликарску целину прве зоне Марковог манастира назвао Небески двор или Небески Јерусалим, како се још увек, не сасвим одговарајуће, називају ове слике. О великој галерији од осамнаест фигура у властеоској ношњи, и после расправе између Л. Мирковића и С. Радојчића, неки су истраживачи писали као о низу старозаветних царева (на северном зиду наоса),[28] други као о светитељима,[29] или су питање њихових имена остављали отвореним.[30] Приступили смо утврђивању ликова светитеља на северној половини првог појаса у Марковом манастиру, управо оних за које се сматрало да приказују јудејске цареве, верујући да би се тиме могла превазићи још увек присутна колебања.

У иконографском програму византијске уметности, међу светим ратницима најистакнутије место заузимају св. Ђорђе и св. Димитрије. Они се сликају један поред

---

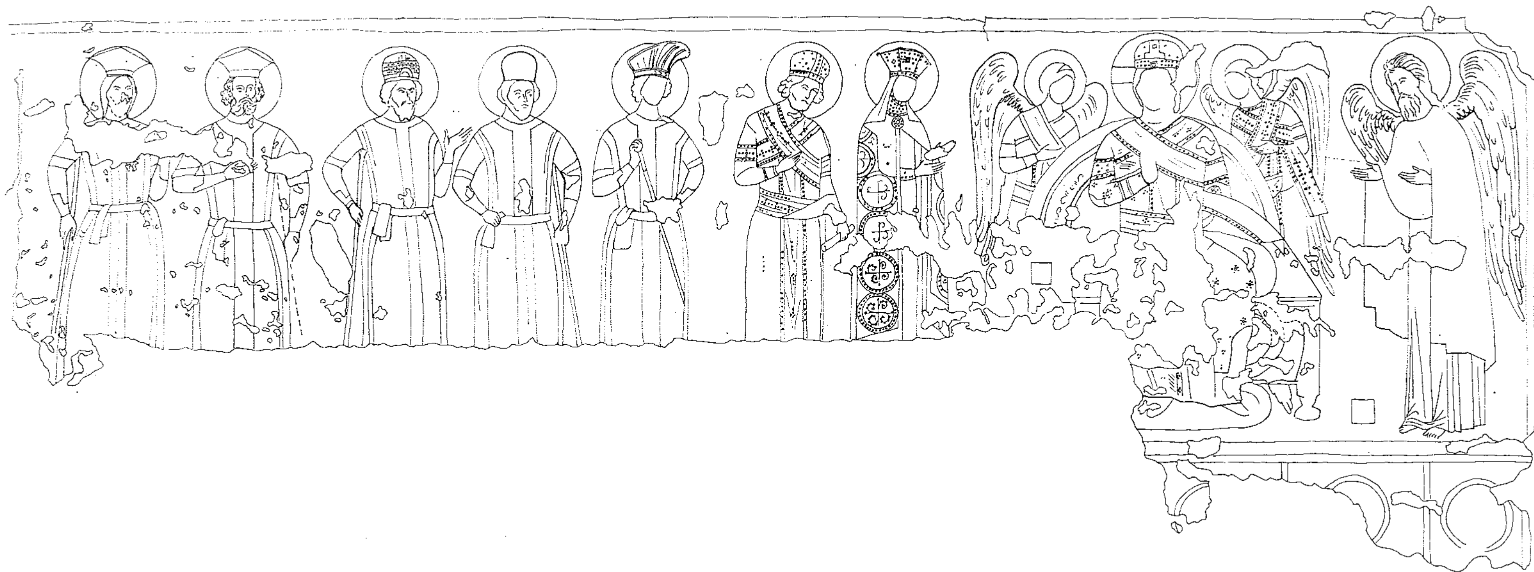
[27] С. Радојчић, *Фреске Марковоі манасѿира и живоѿ св. Василија Новоі*, Зборник радова Византолошког института 4, (Београд 1956), 216.

Д. Тасић, *Живойис цевничких йросѿора цркве Св. Айосѿола у Пећи*, Старине Косова и Метохије, књ. IV—V, (Приштина 1971), 246, експлицитно је истицао да су у првој зони Марковог манастира насликани свети ратници-мученици и при том је покушао да их идентификује.

[28] G. Millet, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, IV (texte et presentation par T. Velmans), Paris 1969, XXVIII, pl. 172; П. Мијовић, *Менолоі*, Београд 1973, 141.

[29] К. Балабанов, А. Николовски и Д. Ќорнаков, *Сиоменици на кулѿураѿа на Македонија*, Скопје 1980, 36.

[30] Н. Ношпал-Никуљска, *н. д.*, 409.



Сл. 5. Наос, северни зид, цртеж фигура у доњем појасу

*Сл. 6.
Наос, западни зид,
северна половина,
фигуре у доњем
појасу*

Сл. 7.
Наос, северни зид, ӣрва зона: Јован Преӣеча, Хрисӣос цар над царевима, Боӣородица-царица, цар Давид и св. Ђорђе



Сл. 8. Цар Давид, св. Ђорђе, св. Теодор Тирон, св. Теодор Сӣраӣилаӣ, св. Јевсӣаӣије Плакида, св. Арӣемије (или св. Никиӣа)



Сл. 9. Припраша, северна половина западног зида: цар Констаншин, царица Јелена и св. Прокопије



Сл. 10. Св. Димитрије, наос, јужни зид

другог или, у симетричним композицијама, нарочито у примењеној уметности, постављају се као пандани на чело поворке светих ратника и мученика. Фигура св. Димитрија, коме је посвећен Марков манастир, насликана је на јужном зиду цркве, између олтарске преграде и јужних врата изнад којих је ктиторски натпис. Издвојен белом бордуром, постављен насупрот „царском Деисису", лик св. Димитрија, за разлику од осталих светих ратника-мученика из прве зоне, насликан је у оклопу, са штитом, мачем и копљем. Његова фигура је у складу са схватањима о месту и начину представљања заштитника храмова у црквеним споменицима византијског стила.[31]

Поворку светих ратника-мученика, на северном зиду наоса, иза цара Давида, предводи св. Ђорђе, најпоштованији међу светитељима који су, према средњовековном веровању, својом крвљу допринели јачању Христове цркве. Лик младог ратника, са коврџама косе испод беличасте широке капе, не оставља никакву сумњу да је у питању св. Ђорђе. Овде, као и у другим сликарским целинама, св. Ђорђе заузима прво место, одмах поред „царског Деисиса". Како је лик св. Димитрија већ насликан на супротној страни, уз св. Ђорђа су постављени св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат. У крајевима солунског залеђа ови популарни свети ратници сликају се заједно, поред св. Димитрија и св. Прокопија.[32] Обележја којима их зографи разликују и овде су тачно назначена: Теодор Стратилат има дужу браду од Теодора Тирона и густу коврџаву косу која са обе стране покрива уши, како то стоји и у упутствима светогорског сликарског приручника. Поред Теодора Стратилата насликан је и старији свети ратник, изражајна лица, са проседом коврџавом косом, кратком проседом брадом и брковима. У скупини најистакнутијих светих ратника постарији су били само св. Јевстатије Плакида и св. Мина. За разлику од св. Мине, који се слика сасвим сед, св. Јевстатије Плакида се представља са проседом косом и краћом брадом, као што је то случај у Марковом манастиру. У македонским споменицима, у сликарском програму, св. Јевстатије Плакида, по правилу, има запаженије место од св. Мине и појављује се уз прву скупину светих ратника; зато његово препознавање у Марковом манастиру сматрамо поузданим. Пети лик у овом низу на северном зиду наоса, иако доста оштећен, може да се сагледа у целини; посреди је млади свети ратник са тамном косом уз главу и кратком тамном брадом и брковима. Пред нама је, без сумње, лик св. Артемија или св. Никите, чије физиономије и сами сликари ретко раздвајају, па се могу разликовати тек ако су уз њих сачувани натписи с именима. Светогорски приручник јасно истиче да обојица личе на Христа;[33] понекад св. Никита има кратку густу косу, а код св. Артемија коса се спушта до врата као на слици у Марковом

[31] Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности 11, (Нови Сад 1975), 38.

[32] Д. Тасић, *н. д.*, 237—243.

[33] *Manuel d'iconographie chrétienne* (ed. M. Didron), Paris 1845, 322.

Изворни изглед ове фигуре пре ретуша може да се види у чланку К. Балабанов, *Новооткривени портрети на кралот Марко и кралот Волкашин во Марковиот манастир*, Културно наследство III, (Скопје 1971), 50.



Сл. 11. Трескавац, Приуготовљени престо, анђеоска војска, Богородица-царица и цар Давид, северо-западно кубе

манастиру. На западном крају северног зида, у овај низ уклопљени су портрети ктитора чије разматрање није предмет овог прилога. На северној половини западног зида, између ликова Константина и Јелене, са северне, и арханђела Гаврила, са јужне стране, стоји свети ратник са десном подигнутом руком према основном композиционом језгру, као и код других светих ратника, док се левом подупире о штап испод пазуха. Овај младолики светитељ, без бркова и браде, округлог лица, с тамним, кратким, густим коврџама косе иза ушију, без сумње је св. Прокопије, поред св. Ђорђа, св. Димитрија, Теодора Тирона и Теодора Стратилата, најомиљенији свети ратник у средњовековној уметности у Македонији.[34]

Основно језгро слике Небеског двора, композицију „Предстaви се царица" разматрали смо и раније.[35] Наиме, само у Марковој задужбини, уз Христа-цара и Богородицу -царицу, насликани су, с једне и друге стране, још пророк и цар Давид и Јован Претеча. У првој нама познатој представи ове слике, у северозападном кубету Трескавца, око 1340, испод Христа-цара, који је насликан у темену кубета, постављене су само фигуре Богородице-царице и цара Давида, што значи да је композиција настала ослањањем на стихове 44(45) псалма. У минхенском псалтиру, у Небеском двору су цар Давид и Христос-цар; на сасвим другој страни, у новгородској Коваљовској цркви, уз Христа и Богородицу-царицу није насликана трећа фигура—цар Давид или Јован Претеча. У Зауму, на фрескама из 1361. г., лево од Христа-цара стоји само Јован Претеча, а цареви Давид и Соломон насликани су испод Деисиса међу представницима изабраних и позваних. Међу споменицима са темом Небеског двора последњи пут лик цара Давида поред Христа-цара и Богородице-царице насликан је у Марковом манастиру. Није више поновљена ни поворка од осамнаест ратника-мученика, који као дворани Небеског Јерусалима славе Христа, иако је ова слика, у измењеном виду, живела још веома дуго у уметности касног средњег века. Цар Давид у Марковом манастиру насликан је са свим обележјима савремених владара — са дугим дивитисионом, укрштеним лоросом испред груди и круном затвореног типа са обручима постављеним под правим углом. Пада у очи још да је св. Ђорђе, као најистакнутији свети ратник, издвојен и одеждом: његова отворена, широка капа подсећа на клобуке какве су носили људи највишег звања у држави — престолонаследници;[36] исто тако, капе Теодора Тирона и Теодора Стратилата показују одређене сличности са капама на портретима великодостојника византијског круга.[37]

Раније смо разматрали појаву сликања заокружених скупина светих ратника уз слику Деисиса, на северном зиду наоса уз олтарску преграду, као једну од најособенијих тематских целина у сликарству Охридске архиепископије током XIV века. Основи ове иконографије запажају се у зидном сликарству у Македонији још од краја XII века, док је појава окупљања светих ратника-мученика око Деисиса имала своје корене у претходним епохама византијског сликарства. Али, Небески двор из Марковог манастира, за разлику од других представа ове теме, а после својеврсног решења у Трескавцу, изненађује великим, заокруженим поворкама светих ратника, који још више долазе до изражаја због одсуства фигура других светитељских редова у првом појасу наоса и нартекса. Потоње византијско сликарство, почињући од цркве Св. Атанасија у Костуру, било је отворено за све светитељске редове иза фигура светих ратника, што је дало трајно обележје тематици многих цркава поствизантијског стила у Македонији и другим балканским земљама.

---

34 Ц. Грозданов, *н. д.*, 39—40, са старијом литературом.

35 *Ibid.*, 106—109.

36 *Ibid.*, 99.

37 G. Babić, *L'Acathiste de la Vierge à Cozia*, Зборник радова Византолошког института 14/15, Београд 1973, 183, указује на сличне облике капа код византијских високодостојника. V. J. Djurić, *La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture byzantine*. Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 288—289, говори о свечаним штаповима код византијских високодостојника, а у вези са наводима код Псеудо-Кодина.

Sur l'iconographie de fresques du Monastère de Marko

Cvetan Grozdanov

1. La Divine liturgie

L'auteur décrit les personnages peints en pied dans la zone inférieure des murs du sanctuaire. Il souligne le fait que les peintres y représentèrent non seulement la Grande Entrée mais qu'ils s'efforcèrent de rendre par image toutes les phases de la Divine liturgie.

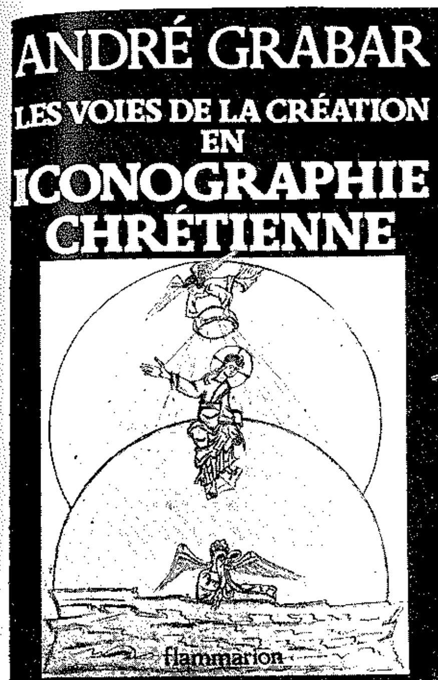
C'est-à-dire, l'office de la proscomidie est représenté dans la prothésis: dans la niche, au-dessus de la table sémicirculaire on voit le Christ mort, étendu sur la dalle sépulcrale, et au dessus de lui saint Pierre d'Alexandrie officiant, la mitre sur la tête, tandis que l'archidiacre Etienne, un petit encensoir à la main, se tient débout en face de l'évêque. Saint Pierre d'Alexandrie tient un rouleau où est inscrit le texte que l'on prononce au début de l'office de la proscomidie. Sur le mur nord de la prothésis on voit saint Athanase d'Alexandrie avec un rouleau sur lequel est inscrit le début de la prière de la proscomidie. Sur le mur sud du sanctuaire (dans le diaconicon) saint Spyridon a un rouleau à la main où l'on lit le début de la prière des cathéchumènes; saint Grégoire de Nysse (sur le mur sud du diaconicon) tient un rouleau où l'on trouve le texte que l'on lit pendant le chant du Chérubicon dans la liturgie des fidèles. Saint Clément d'Ohrid (peint sur le mur qui sépare la travée orientale du diaconicon) tient un rouleau où le début de la prière de l'ambon est inscrit et derrière lui saint Blaise porte un rouleau où l'on lit le texte final de la Divine liturgie. L'auteur souligne encore que deux diacres, probablement saint Laurent et saint Romain, sont peints dans la niche du diaconicon, faisant partie de l'office liturgique célébré par les saints archevêques.

L'auteur du présent traité considère que cette large image liturgique et eucharistique, très compliquée, offre une synthèse, atteinte par l'art byzantin du XIV^e^ siècle. Elle résulte des expériences précédentes — idéologiques ou iconographiques — acquises par les peintres des images représentant les évêques officiant devant l'Agneau, la Vision de saint Pierre d'Alexandrie, aussi bien que la Divine liturgie ou l'Eucharistie vues dans leurs aspects plus anciens. Cette composition ornant le sanctuaire de l'église du monastère de Marko est une oeuvre exécutée par les deux maîtres anonymes appartenant au second groupe de peintres, qui ont travaillé dans cette fondation du roi Marko. Ils peignirent, entre autres images, l'Acathyste de la Vierge vers 1376/77 (ou 1380/81).

2. La Cour céleste

L'auteur identifie les personnages en pied peints dans la zone la plus basse du mur nord du naos et de la moitié nord de la partie ouest du narthex, qui font partie de la composition de la Cour céleste. L'auteur examine d'abord les opinions existantes, se rapportant à l'identification de ces personnages peints, exposant toutes les hésitations des chercheurs. Sur le mur nord du naos, en allant du roi David vers l'ouest, l'auteur a identifié les saints suivants: Georges, Théodore Tyron, Théodore Stratelate, Eustathius Placidas et Arthémius ou Nicétas; tous sont peints en costumes de la noblesse contemporaine, des bâtons solennels en main; saint Démétrius, auquel l'église est dédiée est peint en dehors de ce cortège, sur le mûr sud de l'église, à côté de la clôture de choeur. Sur la partie nord du mur ouest St. Procopius est peint, entre les saints Constantin et Hélène et l'Archange Gabriel. Dans cette galerie solennelle de la première zone, qui se prolonge sur le mur sud du naos, on trouve les représentations des saints guerriers et non pas les portraits des personnages historiques ou des rois de l'Ancien Testament comme on le pensait autrefois. L'auteur procède à l'identification des guerriers — martyrs, auprès desquels les inscriptions ne sont pas conservées, par l'analyse comparative, en utilisant toutes les connaissances de principes influensant la présentation de ces saints dans l'art byzantin.

Dans la seconde partie de cet article l'auteur explique le noyau de la composition de la Cour céleste, formée par le Christ Empereur, la Vierge Impératrice, le roi David et saint Jean le Précurseur, tout en parlant d'une manière plus détaillée du roi David, dont le psaume 44 (45) a été le texte de base qui avait inspiré l'illustration de cette scène. L'image du monastère de Marko est comparée à de semblables représentations conservées à Treskavac, à Zaum, dans le psautier de Munich et au St. Athanase à Kastoria; de plus on attire l'attention sur l'influence que ces images exercérent sur les sujets semblables dans la peinture de style byzantine à l'époque tardive dans les Balkans. L'auteur a adopté le terme »la Cour céleste« à condition d'y reconnaître le thème défini d'habitude par les chercheurs yougoslaves de l'art médiéval de style byzantin.



André Grabar

Les voies de la création en iconographie chrétienne — Antiquité et Moyen âge

Flammarion, Collection Idées et recherches

Paris 1979

214 стр. текста и 246 репродукција

Своју књигу посвећену настанку хришћанске иконографије (*Christian Iconography. A Study of its Origins*, Bollingen Series, Princeton 1968) А. Грабар је недавно, у француском издању, допунио новим поглављима и на тај начин заокружио своја испитивања развоја ранохришћанске и средњовековне иконографије. Осим ширине проблема које књига обухвата, она је занимљива и због приступа обимној грађи хришћанског сликарства, скулптуре и примењене уметности све до 15. века. Грабар је свој методолошки приступ укратко и експлицитно изложио, али се он назире и у конкретним проучавањима појединих споменика и епоха. Грабарова интересовања за семиотичка истраживања паралелна су оним напорима који су, кад је реч о уметности, отишли најдаље у савременој руској и француској науци. Не улазећи у теоријске поставке оваквих истраживања, Грабар их је практично применио у области ранохришћанске иконографије и дошао до резултата који означавају нов прилаз разумевању и објашњавању старе хришћанске уметности.

То се пре свега може рећи за најстарије слике и рељефе. Говорећи о сликарству катакомби, аутор показује да оно није имало задатак да да̂ дескрипцију догађаја. Оно се задовољава да их само сугерише, назначи помоћу неколико важних црта, а упућени посматрач преко оваквих слика-знакова лако прима њихово значење. Слике-знаци из катакомби и са саркофага ограничавају се или на две највеће тајне — крштење и причешће — или приказују примере божанског деловања у корист верника. На основу темељног упоређивања римске паганске и старохришћанске уметности, А. Грабар закључује да је креативан допринос сликара, односно скулптора, у првим вековима хришћанства минималан — претежније је оно што припада текућем речнику визуелних уметности, тј. једном уопштенијем језику који је већ конституисан. Паганске и старохришћанске слике служе се истим схемама да би представиле стојећу, седећу или лежећу фигуру — ова сличност не имплицира толико позајмице хришћанских од паганских сликара, већ пре сведочи о употреби јединственог језика визуелних облика. Отуда и бројне аналогије између Јоне под дрветом и Ендимиона, Христа са апостолима и групе мудраца из Мемфиса или Хомера окруженог филозофима из Апамеје у Сирији. Мада свакако постоји веза између ових сцена или Христовог лика, с једне, и Јупитера, Нептуна или Плутона, с друге стране, Грабар, међутим, упозорава да је ризично говорити о директној позајмици из идолатријске уметности. Тако је, на пример, снажна космата глава са дугом брадом заправо део заједничког репертоара из кога су могли да позајмљују и хришћани и пагани подједнако. Оваквим паралелама, као и римским пасторалним сликама и сценама са Христом добрим пастиром или представама мајке и детета у римској и Богородице са Христом у хришћанској уметности, аутор не инсистира да покаже да је паганска уметност била у основи хришћанског иконографског говора; оне су пре резултат коришћења истих схема које, међутим, често носе различита значења.

Од Миланског едикта један нови чинилац почиње да игра активну улогу у настајању хришћанске иконографије — то је царски двор. Преко представа цара на престолу (најпре у нумизматици) кога благосиља рука божја, покушало се, први пут, да се изрази једна политичка и религиозна универзална доктрина средствима иконографије. Атељеи уметника и занатлија су, разрађујући овакве формуле, стварали читав репертоар званичне иконографије. Аутор, који се овим проблемом бавио и раније у више наврата, показује да је хришћанска иконографија преузела из царске уметности не само схеме, већ и теме. Тако се представе са саркофага Јунија Баса, из Св. Констанце у Риму, или са мозаика у Сан Ђовани in Fonte у Напуљу — где Христос стојећи на сфери предаје свитак Петру — могу објаснити утицајем царске иконографије. Познате су представе у којима цар (нпр. Теодосије I) предаје свитак неком великодостојнику као знак његове високе моћи. Налазећи сличности између Аркадијевог стуба у Цариграду и мозаика из Санта Марија Мађоре у Риму, Андре Грабар даје ново тумачење мозаика са њеног тријумфалног лука. По њему, ова декорација се не може објашњавати Ефеским сабором (431) на коме је прихваћен канон Богородице, већ утицајем царске иконографије.

Даљи развој хришћанске иконографије Грабар прати преко портрета, историјских сцена и догми представљених у једној или више сукцесивних слика. Треба уз пут рећи да оваква подела ранохришћанске уметности није нова, али јој Грабар даје много потпуније објашњење. Тако на питање, на пример, да ли одређен број представа у овој уметности треба звати портретима, аутор одговара потврдно, јер су их и савременици тако схватали. Треба додати да је портрет као и друге категорије ондашњих слика, био типолошки, тј. сличност са индивидуалном физиономијом замењивана је схемом чије су значење савременици добро знали. Грабар при том одбацује претпоставке да је упрошћавање портрета дошло под „оријенталним" утицајем, залажући се за пресудан значај дворских церемонија. Први задатак портретисте био је да пренесе преко лика идеју да је портретисана личност била *прави* василевс, *прави* конзул, *прави* епископ; због тога се на слици инсистира много више на инсигнијама, ставу и ритуалном гесту, него на индивидуалним цртама. Што се тиче првенства у хронолошком реду, аутор не налази задовољавајуће објашњење чињенице да се прво срећу портрети апостола, па тек касније Христа. Међутим, једна врста групног портрета — Христос са апостолима — позната је још касноантичкој уметности а развиће је у пуној мери византијско и каролиншко сликарство. Поред изврсне анализе иконографског типа оранте, где је показао изнијансирана значења оваквих представа, Грабар је издвојио и удео званичне и античке уметности на стварање хришћанског портрета.

Грабарова идеја о знаковној вредности ранохришћанског сликарства потврђује се и у анализи ,,историјских" сцена (у ову категорију он убраја догађаје који се односе на Христов земаљски живот, књиге Старог завета и биографије светаца). Јер, почев од 4. века, слика-знак, на саркофазима као и на фрескама, тежи да постане дескриптивна слика, мада се тај процес осамостаљивања слике неће завршити ни после четири стотине година. Сачувана илустрована јеванђеља (до 9. века) не пружају ни један пример директне илустрације. Избор јеванђелских или старозаветних тема одражава у првом реду њихов профилактички, апотропејски или неки други смисао. Ни монументално сликарство не показује већу везаност за текст јеванђеља. Можда најбољи пример јесте Св. Аполинарије Нови у Равени, чија се сликана декорација не може објаснити ни илустративним ни литургичким разлозима. Уосталом, схватање наративних сцена као слике-знака имало је пандан у паганској уметности, пре свега у оној везаној за ,,биографске" циклусе Митре и Херакла, чија је улога такође била, најчешће, профилактичка.

Утицај догме на формирање хришћанске иконографије био је у првим вековима доста редак. Аутор је на конкретним примерима показао како су се нека тежа догматска питања (Св. Тројица, васкрсење Христово) одразила у уметности из првих векова наше ере. Поводом догми које су се представљале преко низа слика, А. Грабар се задржава посебно на теми инкарнације и међусобним односима старозаветних и новозаветних тема када се ове нађу једна поред друге.

Годину 843 (када су иконе дефинитивно признате) Андре Грабар узима за почетак развоја византијске иконографије, јер је проблем схватања иконе одређивао њен будући развој. Пошто икона није обична представа оригинала, већ је у њој делимично присутна и његова надреална суштина, византијска иконографија је остала затворена за нова решења, за разлику од западне иконографије. Прве представе Христа и Богородице не одступају много од преиконокластичких формула, а наративне сцене, чији је значај нагло порастао у Византији, у највећој мери су везане за текст и одбијају да буду његов коментар. На тај начин, византијска иконографија, тесно везана за литургију, стоји као пандан тексту. Типично византијске творевине, које значе допринос средњовековној иконографији, сматра Грабар, јесу Страшни суд и Деизис. У 11. веку појављују се мање иконографске иновације литургичког карактера, а у време Палеолога настају Акатисти Христу и Богородици, Божићна химна и друге теме преузете из поезије. Божићна химна показује, можда, најбоље метод византијских иконографа који се састоји у адаптацији нових тема старијим, провереним, формулама, у овом случају моделу преузетом из царске иконографије.

Другачији су путеви стварања у западној хришћанској иконографији, где се од 6. века слици придаје педагошки значај, а учени људи око Карла Великог су формулисали и једно друго становиште: слика може да понови физичке црте неке особе или догађаја. Слика, међутим, остаје материјално дело и као такво не може да буде предмет култа. Иконографија на Западу се не темељи искључиво на текстовима Св. писма, као у Византији, већ уводи слику у службу хришћанске науке, тако да је она пријемчива за богословске интерпретације Светог писма. Пошто слика на Западу служи за подучавање кроз понављање и објашњавање хришћанске истине, А. Грабар закључује да је иконографија била отворен језик за све иницијативе, подложан безбројним променама. Педагошка функција слике, потпомогнута ученим коментарима, видљива је подједнако и у отонским илуминираним рукописима и на фасадама готичких катедрала.

На крају књиге, Андре Грабар је своју пажњу обратио оној иконографији, која је, и на Западу и на Истоку, ишла путевима различитим од званичне. Ову иконографију писац назива народном, јер је заступљена великим бројем дела чија је основна одлика рустичност. Она су, без веће уметничке снаге и инвенције, подражавала бољим и ученијим делима. Осим инфериорности у иконографском смислу, она су печат рустичног и провинцијског порекла и у свом стилу. Овој групи припадају и дела која су се својом иконографијом одвојила од неких основних начела уметности којој припадају; у византијској уметности она теже да буду сликовни коментари текста (Хлудовски псалтир или Псалтир бр. 61. из манастира Пантократора на Светој Гори), што је супротно уметничкој пракси у Византији. С друге стране, народна иконографија на католичком Западу исказала се у обожавању слика или кипова појединих светитеља, што је водило некој врсти идолатрије. Аутор прати ову иконографију од предромaнике до готике, указујући на њено паралелно постојање са иконографијом која је изражавала званичне догме.

Грабарова књига представља, несумњиво, капиталан допринос проучавању ранохришћанске и средњовековне иконографије. Оно што ову књигу издваја јесте способност синтетичког приступа обимној грађи, што је сигурно резултат великог Грабаровог искуства у проучавањима овакве врсте. Она није, међутим, и антологијски избор његових ранијих ставова, већ нов и оригиналан приступ многобројним проблемима настанка хришћанске иконографије. Овај је допринос посебно видљив у првом делу књиге, посвећеном ранохришћанској уметности. У свом осврту ограничили смо се, међутим, само на опште линије које произилазе из Грабаровог појединачног проучавања великог броја споменика од 2. до 15. века. Текст књиге је без научног апарата, само са списком одабране литературе и пропраћен бројним илустрацијама.

Бранислав Тодић



ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΠΑΤΜΟΥ

Ζητήματα Βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς

Издавач: ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἀθήνα 1977

182 стране текста
A-Z + 76 табли у боји
131 табла у црно-белом

Индекси обухватају стр. 187—201

Бригом археолошке службе Грчке створене су у последње време разне збирке икона у провинцијским градовима или при великим манастирима, а старањем Грчке цркве основани су црквени музеји у градовима — седиштима митрополија. Међутим, о сабраним предметима мало се до сада зна, а њихова уметничка вредност није још у одговарајућој мери оцењена.

Захваљујући старешинству манастира св. Јована Богослова на Патмосу, финансирању Народне банке Грчке, а, пре свега, напору и мудрости познатог истраживача византијске и поствизантијске уметности М. Хадзидакиса имамо пред собом лепо писану и сјајно опремљену књигу о патмоским иконама.

Књига, као што се и из њеног поднаслова — Питања византијског и поствизантијског сликарства — види није обичан описни каталог. У њој су приказане 164 иконе од преко 300 регистрованих на острву. Осредње стање очуваности великог броја икона, ограничена могућност приступа материјалу и необављена конзервација нису дозволили, према ауторовим речима, састављење потпуног корпуса патмоских икона.

Писац се при избору служио мерилима уметничке вредности, иконографије и историјске важности икона. Свака јединица у каталогу представља и кратку али потпуну студију, у којој се, после основних података о месту чувања, димензијама, техници, стању очуваности и конзервацији, дају описи представа, стилска анализа, осврт на време настанка и библиографија. Посебна је пажња посвећена условима настанка сваког предмета, а нарочито његовим стилским особеностима.

Самом каталогу икона у књизи претходе: садржај (стр. 7—8), предговор издавача (стр. 9—10), предговор писца

(стр. 11—12), скраћенице наведених дела (стр. 13—16) и увод (стр. 19—42).

У опширној уводној студији, писац износи резултате својих проучавања, приказујући кратко али јасно токове у којима се кретала уметност Патмоса у разним раздобљима.

У првом делу увода (стр. 19—22), посвећеном византијском периоду, излажу се историјски услови под којима је основан манастир св. Јована Богослова на Патмосу, анализују се писани средњовековни извори о иконама манастира, тестамент блаженог Христодула, инвентар ризнице, начињен септембра 1200, а даје се и одговор на питање које се од сачуваних византијских икона везују за споменуте у писаним изворима. Писац закључује да је само икона св. Јована Богослова, број 2 у каталогу, која је била престона, остала до данас. Из византијског периода сачувало се осам икона. Сасвим поузданим може се сматрати ауторов закључак да је Патмос на пољу уметности био окренут све до XV века Цариграду а од тада Криту.

Иконе из овог раздобља приказане су у првом поглављу каталошког дела књиге које носи наслов: Иконе византијског периода од XI века до 1453. године (стр. 43—57, број 1—8). Међу њима видно место заузима мала мозаична икона св. Николе са сребрним оковом. Аутор је ставља у XI век на основу стилске анализе. Ова икона, са престоном иконом св. Јована Богослова с рељефним позлаћеним сребрним оковом (XII век) и иконама св. Теодора Тирона (око 1200) и св. Јакова брата Божјег (1260—1270), представља леп пример цариградског сликарства. Четири остале иконе (св. Никола са житијем, Распеће, Успење Богородице и св. Никола) потичу из прве половине XV века.

Друго поглавље (стр. 58—94, број 9—47) посвећено је старијем поствизантијском периоду (1453—1530). У уводу (стр. 23—27) аутор је изнео узроке уметничке усмерености Патмоса према Криту, а посебно према уметничком средишту, Кандији. Патмос је у овом раздобљу одржавао добре односе са Критом преко великог и богатог метоха манастира св. Јована Богослова у Стилосу, Апокорона близу Ханије. Услови културног живота били су повољни захваљујући добрим везама са Великим мајстором Родоса и Васељенском Патријаршијом. Два важна историјска догађаја одређују крај овог периода: пад Родоса под Турке (1522) и мировни уговор Отоманског Царства с Млецима (1540).

Ту се говори о сликару Николи Ритзосу (стр. 59—66, број 9—14), о иконама у параклису св. Христодула (стр. 66—71, број 15—19), о другим иконама из истог раздобља (стр. 71—87, бр. 20—37) и о италокритским иконама (стр. 87—94, број 38—47).

Проучавајући патмоске иконе из овог периода аутор се осврнуо поново на питање образовања критског сликарства (стр. 24—27). Главни чинилац у настајању критског сликарства био је развој градских средишта на острву, у којима се, захваљујући благонаклоном ставу млетачких власти, скупио велики број уметника не само са свих подручја под турском влашћу него и из саме Италије: тада је у Кандији радило 120—130 сликара. Велика потражња икона од стране мтрговаца из иностранства (Венеција), римокатоличких митрополија и манастира из земаља под млетачком влашћу и грчких и млетачких племића водило је сликаре великој производњи икона.

Из овог раздобља су иконе Андреје Ритзоса, његовог сина Николе, Николе Тзафуриса и Андреје Павије, као и низ непотписаних из њиховог круга. Сви су се они држали техничких и естетских начела, преузетих из византијског предања. Одређени еклектизам у техници и способност неких међу њима да раде на грчки и на италијански начин објашњава се различитим пореклом прве и друге генерације и разноврсношћу захтева поручилаца. У уметничком делу Андреје Ритзоса, оном које је било ослобођено италијанског утицаја, јављају се фигуре академског савршенства, које су, касније, постале узори.

У тадашњем сликарству јављају се три тежње. Најјачу, која је преовладавала и у следећим вековима, одликују ослањање на палеолошке узоре у чвршће организованој композицији, ликови мирне лепоте, чвршћи цртеж, геометријски стилизоване драперије и богата обојеност. Друга тежња је антикласицистичка: занемарује се лепота лица и истиче драматичан израз. Трећа се одликује иконама с италијанском иконографијом и везама са млетачким узорима из XIV и XV века (maniera greca). Дела су била омиљена не само у конзервативним круговима римокатолика, него и међу космополитски настројеним бродовласницима Патмоса, као што показују иконе темплона у неким приватним црквама.

Проучавање патмоских икона потврђује мишљење да се у овом раздобљу кристализују не само главне естетске тежње него и важнији иконографски типови, који су били понављани у следећим временима, а истовремено помаже да се боље схвати уметничка образованост сликара у радионицама Крита пре појаве Теофана Крићанина и осталих великих мајстора, твораца иконографског кодекса за читаво православље под турском влашћу.

Треће, четврто, пето и шесто поглавље књиге посвећена су иконама из другог поствизантијског доба (1530—1640). Тада је Патмос доживео привредно благостање које је одјекнуло и у уметности. Дуготрајан млетачко-турски рат (1645—1669) означио је крај овог периода. Метох манастира св. Јована Богослова на Криту наставио је да игра главну улогу у односима Патмоса са Критом. Архивски подаци, по први пут искоришћени, доказују везе манастира са сликаром Јованом Делусом и сведоче о доласку и раду критских зидара на Патмосу. Такође, значајну улогу у тим односима играло је и присуство у манастиру истакнутог Крићанина, Нићифора Хартофилакса, крајем XVI века. Он је више пута био игуман и на крају је изабран за митрополита Лаодикије, но и тада је пребивао у манастиру. Критске иконе су стизале на острво и посредним путем, преко Венеције, као што показује икона сликара Томаса Ватаса са представом Откровења (таб. 46—47, 118). Са Крита је тада извезен велики број темплона, али постоји и могућност да је неколико од њих урађено и на самом Патмосу. Већина очуваних темплона потиче из краја XVI и почетка XVII века.

Из истог времена су остале на Патмосу и неке целине зидног сликарства. Аутор је посветио живопису католикона манастира св. Јована Богослова (око 1600. године) кратак преглед. Сликарство није још у целини очишћено, а дело је критског иконописца (стр. 33—35 и таб. А-Г, Е-ΣТ)

Испитивања су потврдила да све до почетка XVII века није постојала на Патмосу месна уметничка традиција. У првим деценијама тога века појављује се пет локалних сликара међу којима има три свештеника и нотара. Њихово дело је опонашало критску уметност. Но, независно од порекла уметника, одређени типови икона постају карактеристични за уметност Патмоса. Месне иконографске теме (Откровење, св. Јован Богослов и блажени Христодул у разним типовима) не понављају се толико често. Богородичини атрибути ΔΙΑΣΩΖΟΥΣΑ и ΚΑΡΔΙΟΒΑΣΤΑΖΟΥΣΑ, типични за острво, не одговарају и посебним иконографским типовима. Млетачко-турски рат (1645—1669) није прекинуо само уметничке односе Патмоса са Критом него и месну уметничку традицију која је тежила стицању посебних обележја. Критске иконе из друге половине XVII века стигле су на острво касније (стр. 36—37). Преко сто икона је из овог доба ако се рачуна са иконама месних сликара, којима је писац посветио посебно поглавље (број 156—159).

Треће поглавље посвећено је критским иконама од 1530. до 1570. године (стр. 95—102, број 48—59), четврто иконама познатих критских сликара од 1570. до 1640. године (стр. 103—127, број 60—79). Ту су приказана, у посебним потпоглављима, дела познатих критских мајстора: Михајла Дамаскина, Георгија Клодзе, Томаса Ватаса, Анђела, Јована Апаке, Јеремије Паладе, Силвестра Теохара и Фрагије Кавердзе. Пето поглавље обухвата иконе разних темплона од 1570. до 1640. године (стр. 129—155, број 80—122). Посебна потпоглавља доносе: иконе критске уметности, иконе које опонашају критски стил и иконе из северне Грчке. Шесто поглавље је посвећено другим иконама од 1600. до 1640. године (стр. 156—169, број 123—147). Овде нема више разлике између критске уметности и њених имитација, док се порекло малог броја икона из северне Грчке одређује као светогорско.

Последњем периоду (1640 — око 1750) посвећена су седмо и девето поглавље, а делимично и осмо. Седмо поглавље обухвата иконе познатих критских сликара од 1640. до 1700. године (стр. 170—176, број 147—155), осмо дела патмоских месних сликара од 1600. до 1700. године (стр. 177—180, број 156—161 — четири прве иконе, као што смо већ забележили, временски припадају претходном периоду) и девето иконе из XVIII века (стр. 181—182, број 162—164). У овом се времену истичу дела критских сликара Емануила Тзанеса, Теодора Пулакиса и Емануила Скордилиса, мада су опадање вредности и недостатак поуздане оријентације особине и зидног сликарства и иконописа.

Природно је да се у једној таквој књизи каква је Хадзидакисова примети и понека грешка. Ми ћемо овде подвући и неке случајеве очевидне нескладности између наслова по-

главља или потпоглавља и њиховог садржаја. Тако је потпоглавље ,,Непотписане критске иконе од 1570. до 1600. године" (стр. 124—127, број 74—79) укључено у поглавље ,,Иконе познатих критских сликара од 1570. до 1640. године"; иконе под бројем 98—99 (стр. 139—141) стављене су у потпоглавље ,,Иконе темплона св. Екатерине" упркос томе што се налазе у другим црквама, а иконе под бројем 153—155 (стр. 175—176), иако непотписане, у групу под општим насловом ,,Иконе познатих критских сликара од 1640. до 1700. године."

У уводној белешци шестог поглавља — ,,Друге иконе од 1600. до 1640. године" — писац дословно каже: ,,одређујемо Свету Гору као место настанка малог броја икона из северне Грчке". Узалудно ће читалац тражити било коју реч о овим иконама у тексту каталога.

Треба, такође, приметити да тонзура не показује западњачки утицај, као што се чини да писац сматра (стр. 56).

Али, вредност Хадзидакисове књиге неће смањити наше примедбе које се ни не тичу суштинских питања. Можемо да кажемо да је овом књигом направљен крупан корак бољем познавању византијске и поствизантијске иконе. Сама чињеница да се по први пут приказује 130 необјављених икона и преко 30 које су већином биле непотпуно обрађене говори о посебној важности ове књиге, иначе писане по начелима и захтевима модерне науке. Она обогаћује наша знања о делу познатих критских сликара, а упознаје нас са делом до сада непознатих уметника — Стаматиоса свештеника, Теодора свештеника и протонотара Патмоса, Никодима монаха, Николаоса Аверкиоса протонотара Патмоса и Атанасиоса Карароса писара и сликара — и обелодањује сарадњу критског сликара Јована Делусе са манастиром св. Јована Богослова. Архивски подаци које писац објављује о сликару Делусу важно су сведочанство о сарадњи Патмоса са Критом, али, на жалост, до сада није пронађено ни једно његово дело.

Приписивање непотписаних икона познатим уметницима на основу стилске анализе у целини је прихватљиво, иако постоје сведочанства која су у противречности са његовом атрибуцијом.Тако се иконе под бројем 65—66 приписују сликару Томасу Ватасу на основу стила, иако се на греди њиховог темплона спомиње у натпису Јован Делуса. Ова је атрибуција поткрепљена и Хадзидакисовом посебном студијом (ΘΗΣΑΥΡΙΣΜΑΤΑ, 14, 1977, 239—240).

Дело познатих и истакнутих критских сликара представљају језгро око кога писац групише анонимна дела која показују стилску сродност. Тиме се не достиже само боља прегледност материјала која доприноси корисности књиге него се преко уочавања заједничких обележја одређују разне струје критске уметности. Хадзидакис је, тако, дао најлепше и најсадржајније текстове које до сада имамо о настајању критске уметности уопште и о разним етапама њеног развоја. Истакли бисмо поново пишчев суд о томе шта треба разумети под термином ,,италокритска икона" који и треба да буде прихваћен у будућим истраживањима. Треба свакако да се подвуче и Хадзидакисов књижевни дар. Слободно се може рећи да његови текстови могу да добију место у било којој антологији грчке прозе.

Својим дугогодишњим истраживањима из области византијске и нарочито поствизантијске иконе, Манолис Хадзидакис је стекао међународно признање; без његовог дубоког познавања проблематике, и књига о иконама са Патмоса не би била толико лепо компонована и написана.

С. Кисас



Г. И. Вздорнов

Искусство книги в Древней Руси

Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков

Москва 1980
Изд. ,,Искусство"
Стр. 552 са фотографијама црно-белим и у боји.

У последњим деценијама XIX и почетком XX века руска наука се много бавила старом рукописном књигом. Објављивани су описи појединих збирки, историчари књижевности су тумачили старе, мало познате или непознате текстове, а лингвисти и палеографи су изучавали особености негдашњег језика и писма. Тадашња руска историја уметности, међутим, није показивала већу заинтересованост за средњовековне рукописе. Истина, В. В. Стасов је издао,1887. године, драгоцени албум са многим заставицама и иницијалима, али ово монументално замишљено дело није било пропраћено одговарајућим текстом. Други чланци били су посвећени превасходно појединим рукописима и њиховом сликаном украсу, а ретки синтетички прегледи нису прелазили оквире покушаја (уп. А. Н. Свирин, Искусство книги древней Руси XI—XVII вв., Москва 1964, 33—40). Од тридесетих година XX столећа започињу систематскији напори да се сагледа украс старих руских рукописних књига као целине. У том погледу публикације М. Владимирова — Г. П. Георгијевског, А. В. Арциховског и нарочито А. Н. Свирина, а у новије време О. И. Подобедове и О. С. Попове означавале су важне етапе. Последњих година, у руској науци, али и у издавачкој делатности, запажају се наглашеније тежње да се старом руском минијатурном сликарству укаже она пажња коју оно и заслужује. Недавно објављена књига Г. И. Вздорнова о минијатурама од XII до почетка XV века на подручју североисточне Русије управо верно одражава све већу заинтересованост домаћих истраживача за украсе средњовековних рукописних књига.

Поставивши тему — синтетички преглед минијатурног сликарства између XII и XV столећа на подручју које омеђују река Ока и део Волге — аутор се нашао пред знатним препрекама и искушењима. Најпре, из овог раздобља на тлу североисточне Русије пресстало је само четири до пет стотина рукописа, од којих претежни део нема никаквог сликаног украса. Сасвим је извесно да је то незнатан и случајан преостатак оних књига које су се у времену од преко три века преписивале и украшавале у Москви, Тверу, Ростову или Владимиру. Стога, сваки општи преглед мора бити непотпун, па и субјективан. Али, са овим проблемом сусрећу се махом сви истраживачи средњовековне уметности. Неке друге препреке, међутим, посебно су отежавале ову синтезу: недостатак добрих каталога и исцрпних описа раних рукописа са овог подручја, као и околност да се њима до сада бавио углавном мали број историчара уметности. Исто тако, постављена тема подразумевала је да се тачно зна место настанка појединих књига, што није био случај, јер су белешке о томе често недостајале. Најзад, с обзиром да су руске рукописне књиге до почетка XV века претежно исписиване на пергаменту, отпадала је могућност да се по воденим знацима поузданије одреди хронологија појединих рукописа.

Имајући у виду управо све ове тешкоће и препреке Г. И. Вздорнов је изградио и свој особени методолошки приступ. Сматрајући са правом да је избор рукописа од превасходног значаја, он је овоме проблему обратио посебну пажњу. Од свих књига које се доводе у везу са североисточном Русијом, аутор је изабрао само оне које су, по његовом мишљењу, сасвим извесно ту настале и за чије се хронолошко одређење не двоуми. На тај начин, број рукописа који је разматрао сведен је на сто дванаест примерака. Издвојени по овим чврстим мерилима, њима је намењена улога да буду поуздана основа не само за садашња, већ и за будућа истраживања. Сматрајући, за разлику од многих ранијих истра-

живача, да се рукописна књига не може изучавати ван тла и времена у коме је настала, Г. И. Вздорнов се определио да оживи средину у којој су преписиване и украшаване књиге, у оној мери колико му историјска сведочанства дозвољавају. Отуда, аутор се бави, поводом сваког значајнијег рукописа, врло исцрпно где је то могуће, не само личностима уметника и наручилаца, већ и културним амбијентом у коме је дело настало. Са много стрпљивости и познавања служио се оновременим књижевним саставима, летописима, архивским сведочанствима и записима да би оцртао однос према књизи у појединим преписивачким средиштима, а посебно у Тверу и Москви.

Полазећи од оваквог становишта, Г. И. Вздорнов је створио врло одређену и строгу структуру књиге. После краћег увода, почетна разматрања посвећена су најстаријим рукописима североисточне Русије (стр. 11—38). Судећи по малобројним очуваним украшеним књигама из XII и XIII века, најзначајнија средишта као да су били Јарослав, Ростов и Владимир. У XIII веку рукописне књиге из ових градова имају претежно као украс иницијале и заставице, док су ликови аутора знатно ређи. Готово све фигуралне минијатуре великог формата рађене су врло брижљиво и неке од њих су натпросечних вредности, али су стилски разнолике и у великој мери зависне од својих предложака (Јеванђеље Историјског музеја, Sin. 262, крај XI — поч. XII в.; Апостол из истог музеја, Sin. 7 из 1220; „Универзитетско јеванђеље" са Московског универзитета 2 AG 80 из око 1220; Спаскоје јеванђеље из Јарослава, Музеј-заповедник бр. 15690 из друге четвртине XIII в.).

Наредно поглавље бави се тверским рукописима из XIV и XV века (стр. 39—60), а међу њима посебно Хроником Георгија Амартола (Библиотека Лењина у Москви F. 173, фунд. 100, XIV век). Ова посредна копија неког грчког изворника сведочи не само о конзервативним естетским идеалима њених илуминатора, већ изражава и врло јасно идеологију тверске средине.

Најобимнији део текста односи се, са разлогом, на московске рукописне књиге од средине XIV до почетка XV века (стр. 61—112). Из овог раздобља од само неколико деценија очувани су не само најлепши, већ и најоригиналнији стари рукописи североисточне Русије. Већ Сијско јеванђеље, из 1340. године (Академија наука, Арх. ком. 189 и Руски музеј Др. гр. 8), најавило је својим минијатурама успон Москве као уметничког средишта. Мајстори и предлошци из Грчке, Србије и Бугарске дали су снажан подстрек московском преписивачком центру, али локалне особености долазе до извесног изражаја чак и када се доследно копирају грчки рукописи (Кијевски псалтир, Публична библиотека ОЛДП F 6, из 1397. године; „Јеванђеље Кошки", Библиотека Лењина F 304, III, № 4/М 8654, посл. деценија XIV века). Најлепше украшени московски рукописи са минијатурама и иницијалима — „Јеванђеље Хитрово" (Библиотека Лењина F 304 III № 3/М 8657) и „Јеванђеље Морозова" из Успенског сабора Московског Кремља (Оружејнаја палата бр. 11056), оба из почетка XV века — сјајни су примери да је велико дело Андрије Рубљова имало свој пандан у оновременом минијатурном сликарству.

Завршно поглавље књиге посвећено је преписивачким радионицама у провинцијалним центрима североисточне Русије у XIV и почетком XV века (стр. 113—130). У овом раздобљу градови Кострома, Вологда, Перејаслављ-Залески, Галич, Ростов или Јарославље као да нису били важнија књижевна средишта, па су и рукописи тамо настали уметнички мало значајни. Изузетно понека минијатура може да доведе у сумњу овакав закључак (Христос из Перејаславског јеванђеља, Публична библиотека FP I 21, између 1389. и 1425. године, из Перејаславља-Залеског).

Последње странице расправног дела књиге завршавају се кратким, бритко сажетим закључком, да би потом следио опширан и драгоцен опис свих сто дванаест рукописа са исцрпном библиографи- јом и са многим фотографијама, црно-белим и у боји (стр. 146—543).

Посао који је преузео на себе Г. И. Вздорнов, већ избором теме био је изразито сложен. Синтетичан преглед руског минијатурног сликарства од XII до XV века на широким просторима североисточне Русије био је знатно отежан околношћу да је због феудалне раздробљености било мало заједничких црта између појединих преписивачких и уметничких средишта. Ради одређења појединих стилски усамљених рукописа морале су се користити паралеле које су пружале фреско-целине, као и иконопис. Срећом, Г. И. Вздорнов није само добар зналац минијатуре, којом се бави две деценије, већ је и поуздан испитивач монументалног зидног и иконописног сликарства. Та широка знања аутора имала су благотворне последице, јер се кроз целу књигу стално уочава настојање да се књижне илуминације повежу са оновременим домаћим сликарством. Више од тога, он је, нарочито при разматрању московске минијатуре, умео да укаже на везе руског минијатурног сликарства и оног које се неговало на подручјима византијског уметничког круга. Та ширина у разматрању једне прилично уске теме несумњива је врлина овог истраживачког подухвата Г. И. Вздорнова.

Синтетички прегледи често су најкориснији због сажимања разнолике грађе и јасног излагања махом познатих чињеница. Ова књига, међутим, у многим случајевима нуди нова решења у погледу датовања или стилског одређења појединих рукописа. Очигледно је да је аутор склон не само ширим уопштавањима, већ да уме да буде и истанчан аналитичар.

Најзад, треба поменути и одличну опрему ове књиге. Дуго времена књиге из Совјетског Савеза из области историје уметности, угледних аутора и често врло драгоцене, технички су биле слабо опремљене. У последње време дошло је до битних промена и многе публикације могу бити узор како треба издавати књиге у којима илустрације често не заостају по значају од текста. У овом случају издавач „Искусство", као и штампарија из Ерфурта (НДР) заслужују пуно признање.

Судећи по наслову и поднаслову ова књига требало би да буде само прва у некој већој целини. Поздрављајући њену појаву, имамо разлога да са нестрпљењем очекујемо оне које ће следити.

Сретен Петковић



Hans-Georg Beck

Das byzantinische Jahrtausend
Verlag C. H. Beck
München 1978
382+8 таб., 8°.

Писати данас синтетичко дело о византијској цивилизацији, значи суочити се са непрегледним изворним материјалом, консултовати изузетно богату стручну литературу, утонути у безброј појединости којима треба изнаћи заједничке особине. Техника тог посла је сложена, цена његовог спровођења висока. Стога је и постављање тематских граница оваквом делу праћено посебном одговорношћу. У основи, у питању су две врсте прилаза. Један се састоји у покушају да се обухвате сви најважнији појавни облици византијске цивилизације, укључујући њене економске, друштвене и политичке покретаче, понекад и њене утицаје на остали свет, други се свесно ограничава на одређени избор међусобно повезаних тема. Први начин обезбеђује целовитост слике, али претпоставља залажење у научна подручја која аутору не морају бити сасвим блиска, други је ужи, донекле је једностранији, али омогућава да излагање у потпуности буде засновано на сопственим истраживањима аутора. Први начин, можда, допушта развијање филозофије (византијске) историје, разуме се у мери која је данас могућа, али други у већини случајева обезбеђује сажетије, живље и сугестивније приказивање. Ханс-Георг Бек је изабрао други прилаз.

Као што је познато, професор Бек већ деценијама, многим студијама и синтезама, дубоко задире у сложено ткиво византијске књижевности и читавог оног духовног богатства чији уметнички, религиозни и филозофски израз та књижевност представља. (Разуме се, под византијском књижевношћу подразумевамо готово целокупну писану реч средњовековног хеленског света, а не само књижевност у данашњем смислу речи.) Резултати ових настојања наилазе на велика признања у данашњој науци, поготову што их аутор тесно повезује са изучавањем политичке идеологије, друштвене и државне структуре као појава које су неопходне за разумевање духовног стваралаштва у Византији. Ти резултати добили су управо у књизи која је пред нама свој коначни облик, захваљујући огромном научном искуству и снажном књижевном изразу професора Бека.

За њега, битне одреднице византијског миленијума јесу (према редоследу глава у књизи): држава, политичка ортодоксија, књижевност, теологија, монаштво, друштвена структура и вера. Свим овим темама посвећено је по једно поглавље, док се у уводном делу расправља о улози хеленистичког наслеђа у византијској историји и о њеној периодизацији. Неку врсту закључка чини завршно поглавље о историјској димензији византијске књижевности и еволуције филозофских и религиозних схватања. Илустративни део књиге значајан је не толико због неколико табли са репродукцијама познатих уметничких представа, колико због маштовитог, али зналачког избора изворних текстова (у преводу), темељне библиографије најважнијих стручних дела (наведених уз напомене при појединим поглављима) и индекса специфичних термина (termini technici).

Погледајмо сада подробније садржину књиге. Одмах се може утврдити да већ уводни део показује свежину идеја, луцидност запажања и способност повезивања различитих историјских појава, особине које су Х.-Г. Бека сврстале међу водећа имена савремене византинологије. Један пример: обично се грчка култура, како класичне, тако и хеленистичке епохе, сматра једним од угаоних каменова византијског света. Али, Бек је убедљиво показао да се хеленистичко наслеђе не ограничава само на континуитет културе и да се за њега морају везати многе битне појаве у животу Византије, којима се обично траже други корени. Недостатак воље за критичким посматрањем, превага форме над садржином — особине које се сматрају типично византијским — у ствари су грађене на наслеђеним темељима. Учинивши хеленизам интровертним, оне су омогућиле појаву теологије. Такође, диглосија грчког света, као једно од његових битних обележја, старија је од византијске епохе, а основна идеолошко-политичка идеја Царства — монархијска идеја — развила се на хеленистичко-оријенталним основама и уз римско посредништво у византијску аутократију. Није Бек први уочио наведене околности, али их је он у свом делу на изванредан начин повезао и сугестивно објаснио.

Међутим, у истом уводном одељку изнета је периодизација византијске историје, са којом је тешко сложити се у потпуности. Ако се без резерве може прихватити поистовећивање рановизантијског доба са позном антиком, у процесу израстања византијског из античког света, а крај тог доба ставити у VII век (на жалост, нису обухваћени сви значајни елементи преображаја у том столећу), узимање 1204. године као границе између средњег и позновизантијског доба није довољно убедљиво (при томе — frühmittelalterliche Epoche до око 1025). Истина, први пад Византијског Царства представља један од најсудбоноснијих тренутака његове историје, када је неповратно била изгубљена величина светске силе. Али, тај догађај није био праћен изразитом прекретницом у унутрашњем устројству, што је основно мерило за разграничавање различитих епоха једне цивилизације. Полазећи од тог мерила и одређујући периодизацију византијске историје према главним токовима развитка Царства, као што то у суштини чини и сам Бек, неизбежно се суочавамо са чињеницом да наука већ више деценија указује на то да у XI веку почиње да преовлађује друштвени и економски систем који је одређивао физиономију Царства све до његове коначне пропасти. Гледиште да, заправо, у XI веку отпочиње позновизантијско доба није још свуда преовладало, али је све шире прихваћено. Његово заобилажење или неприхватање обично је повезано са недовољним залажењем у економска и социјална питања византијске историје.

Заиста, економским и социјалним питањима посвећено је мало места у Бековој књизи. Првима чак нимало, а другима једно поглавље под карактеристичним насловом „Напомене о византијском друштву". Јер, како сматра аутор, наука је још увек врло удаљена од целовитих сазнања о структури византијског друштва, па је поводом ове теме тешко дати нешто више од извесних разматрања, односно размишљања (Überlegungen). Овакав став проистекао је из познате критичности и опрезности аутора, особина које иначе сваку његову реч чине веома одмереном. Међутим, овде су ипак у питању извесна хиперкритичност, с једне стране, и оклевање, раширено у западноевропској историографији, да се последњи велики период византијске историје, њено тзв. позно доба (XI/XII-XV в.), оцени као феудална епоха, с друге стране. Стога се и могло десити да аутор, сматрајући опасним употребу термина племство за обележавање владајућег слоја у византијском друштву (са чиме се у великој мери можемо сложити), своју аргументацију везује за прилике из различитих епоха (са чиме се никако не можемо сложити).

Разуме се да структура византијског друштва у свим његовим менама није потпуно истражена. Али, основе тих мена су познате и поред свих хронолошких, терминолошких, па и суштинских разлика које се јављају у њиховом тумачењу. Данас је већ углавном јасно да је византијско друштво у основи увек задржавало аграрни карактер, мада је упознало и велике промене које су условиле узастопни развитак три основна друштвена система, постављена на различитим начелима. Не улазећи у понекад спорне појединости, могу се са извесношћу поставити следећи оквири споменутих система:

1. позноантичко, односно рановизантијско доба (III/IV-VII в.) са друштвено-економским односима уобличеним највећим делом за време Диоклецијана и Константина Великог;
2. средње доба или тзв. византијски средњи век (VII-XI/XII в.) са друштвом које је у економском погледу почивало

на ситном сељачком поседу и занатској производњи под строгом контролом државе;

3. позновизантијско доба (XI/XII-XV в.) са карактеристичном превлашћу аристократије у друштву и, према многим истраживачима, особинама које указују на феудални карактер епохе.

У наведеним оквирима изучене су многе појаве, а резултати тих проучавања, која трају више деценија, свакако нису без вредности. Разлози њиховог занемаривања, тако видљивог у Бековој књизи, остају скривени, али је извесно да тиме није изабран најсрећнији прилаз друштвеној структури Византије. Шта више, овакав поступак може да води испољавању озбиљних погрешака, као што је, рецимо, констатација да је спор пораст великог поседа до X века усмеравао приватно улагање ка трговини и занатству. Треба подвући, међутим, да излагање о друштвеним приликама садржи и тако сјајне странице, као што су оне посвећене питању партијности и страначких сукоба код Византинаца.

Проф. Бек је признати познавалац правних темеља византијског државног апарата и начина његовог функционисања. То се врло добро осећа кроз читаво обимно поглавље о овим питањима, груписаним иначе у више одељака: 1. Римски модел, 2. Византијске норме, 3. Границе аутократије, 4. Уставни органи, 5. Избор цара, 6. Влада, 7. „Разводњени" суверенитет, 8. Владарска идеологија. У целини посматрано, читањем овог поглавља добија се широк увид у византијску државност и историју њених главних институција. При томе, највећи део ауторових тумачења плени уверљивошћу, оштроумношћу и стилом излагања. Понегде бисмо могли ставити ситније или крупније појединачне примедбе, али оне ниуколико не би промениле општи утисак, а могуће је да би и саме подлегале оспоравањима. Међутим, једно питање се не може оставити по страни. Као и приликом излагања о друштвеној структури, аутору се и овде понекад дешава да не успоставља довољно изнијансиран однос према различитим условима које у развитку неке појаве собом носи време. Тако, на пример, у разматрању о границама аутократије, изведен је закључак да Новела бр. 46 цара Лава VI (886—912) није у складу са реалношћу, јер говори о граду без самоуправе. Као аргумент је употребљена чињеница да градске слободе постоје у позновизантијској епоси, дакле у једно доба удаљено од времена Лава VI и са другачијим друштвеним односима. Такав поступак није оправдан, а одговарајућа примедба могла би се ставити и поводом оцене улоге сената у епоси Палеолога или оцене о непрекинутој конституционалној улози цариградског демоса између V и XV века.

Поглавље о политичкој ортодоксији садржи несумњиво најбоље странице које су до сада написане о овој теми. Проф. Бек је на изванредан начин показао како је потреба за јединством Царства неминовно водила и јединству култа, како су цар, религија и политика представљали јединствену целину у којој се оваплотила стара хеленска чежња за божанским вођством и стопила са хришћанским схватањем о политичком систему заснованом на божјим одлукама. То јединство духовне и световне политике, лаичког и религиозног погледа на свет нипошто не представља статичну творевину, као што се понекад мисли, јер ортодоксија је стално тражила нове обрасце живота, управо због тога што једном утврђене формуле нису биле подвргаване ревизији. Овај развој закочен је тек пред крај византијске историје, када је значај Цркве постао већи од угледа царске власти, а нарочито после пропасти Царства, када је Црква остала једини заточник система.

Довољно је познато, и овде већ споменуто, да је име Ханс-Георг Бека славу у византијским студијама стекло првенствено кроз проучавање књижевности и теологије, па је логично што два поглавља посвећена овим блиско повезаним темама представљају можда најбољи део књиге коју приказујемо. Задивљује начин на који је писац успео да, полазећи од објективно помало пежоративне квалификације да византијском књижевношћу влада variatio а не inventio, покаже сву величину те књижевности и филозофске мисли коју она садржи. Без сагледавања ових питања кроз Беково тумачење били бисмо прилично удаљени од поимања духовних снага византијског света. Није овде реч само о општим ауторовим судовима о књижевности и теологији. Нарочита пажња посвећена је, кроз посебне одељке, заиста кључним чиниоцима за разумевање и оцену вредности овог великог и изузетно дуготрајног духовног стваралаштва, као што су: „релевантност и актуелност", друштвена критика, идеолошке баријере, диглосија, реторика, систематика и полемика, пут догматике, мистични системи. При томе, све наведене појаве обрађене су историјским методом који је осветлио правце њиховог развоја. Са овим темама у вези је и поглавље о монаштву, у коме су вешто побијене неке савремене заблуде о величини доприноса калуђера општим културним токовима у Византији, као и поглавље о вери, у коме је на праву меру сведен проблем јереси, данас понегде преувеличан, а понегде једнострано схваћен.

Књига Х.-Г. Бека није писана фактографски, мада је често корисна и због донетог податка. То је књига подстицајних идеја, у којој, из дубоког ауторовог познавања материје, извире својеврсно целовито виђење првенствено политичког и филозофско-религиозног склопа Византије. То је књига над којом се размишља, чак и кад нуди тумачења која нас не могу задовољити, и која читаоцу често указује на перспективе нових могућих истраживања. Зато је, мада занимљива и нестручном читаоцу, пре свега потребна византолозима, *било којом дисциплином се бавили,* као помоћ и путоказ за изграђивање везе између сопствених аналитичких истраживања и суштинског поимања византијске цивилизације.

Љубомир Максимовић



Tania Velmans

La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age. Tom I

Bibliothèque des Cahiers archéologiques XI
Editions Klincksieck

Paris 1977

258 страна текста

61 страна регистара имена, места, иконографских појмова и аутора
6 мапа

79 табли (198 фотографија) изван текста

Проучавање касновизантијске уметности обележила су два момента — касно интересовање за ову уметност и појава великог броја студија и расправа које су је, за кратко време, осветлиле. Није се навршило ни стотину година од појаве првих радова Никодима Павловича Кондакова, који је пажњу византолога скренуо на бројне споменике византијског круга настале у 14. и 15. веку, а данас, са књигом Тање Велманс, добијамо прву комплетну студију византијског зидног сликарства 13—15. века. Вишеструко значајни Кондаковљеви радови били су пионирски и у афирмацији сазнања да се византијска уметност не завршава падом Цариграда 1204. године; Тања Велманс осмишљава ту тезу допуњујући је убедљивим разлозима да је византијско сликарство са краја средњег века природан наставак комнинске уметности и да је у том развоју равноправно место заузео и словенски елемент. Између Н. П. Кондакова и Т. Велманс налази се велики број византолога који су дали свој допринос проучавању касновизантијске уметности. Томе је свакако допринело откривање многих споменика, њихово публиковање, монографска обрада или покушаји синтезе у оквиру националних или географских региона. Свестраном проучавању проблема које је ова уметност наметала припомогла су и различита методолошка полазишта која су доводила до смелих хипотеза, супротстављених ставова и изналажења најисправнијих решења. Такве су биле Мијеове хипотезе о

„критској“ и „македонској“ школи, Ајналовљево или Муратовљево инсистирање на италијанским утицајима, Ксингопулосова теза о претежној улози Солуна, као и неслагања око првенства иконографије или стила, око терминологије и сл. Т. Велманс је, треба нагласити, веома добро уочила основне проблеме у проучавању касновизантијске уметности, класификовала их и прокоментарисала, што јој је отворило нове могућности за сопствена уопштавања.

Засад се можемо осврнути само на први део њене књиге, што нас спречава да у целини сагледамо замисао Т. Велманс, мада је она, у уводу и на више места у књизи, најавила и садржај другог тома. По ономе што доноси ова књига, може се закључити да она заправо представља обимну уводну студију за оно што ће бити садржано у другом делу. У жељи да читаоца што потпуније обавести о условима који су довели до нове уметности, за коју се у науци већ усталио назив „ренесанса Палеолога“, аутор се, после историографског дела, осврнуо на главне политичке догађаје у византијском свету између 13. и 15. века, откривајући оне историјске чиниоце који су могли да утичу на развој ликовних уметности у Византији. Упад крсташа у Цариград и дугогодишња латинска владавина пространим подручјима раније византијске државе, довели су до упознавања са делима западних уметника, као и до одласка водећих сликара из Цариграда у околне православне, пре свега, словенске земље, што је морало да утиче на њихов рад: они се прилагођавају новој средини, раде за поручиоце чији су захтеви другачији (у овом периоду се нагло повећава број ктитора из редова властеле и нижих црквених слојева), изводе дела у грађевинама мањих размера, што се све одражава на схватање слике. Истовремено проучавање хуманистичких токова у тадашњој византијској култури открива да је у сликарству и у књижевности у 13. и 14. веку, дошло до склада између античког наслеђа и хришћанске мисли. Конкретна испитивања ликовних и књижевних дела указују на истоветан поступак: одабран детаљ из античке филозофије и уметности уграђује се (као цитат у књижевном, односно — архитектонски елемент, каријатида или орнаментални мотив, у ликовном делу) у целину чија структура у бити остаје византијска. Литургија је далеко пресудније утицала на иконографију и облике њеног ликовног изражавања. Живе распре нашле су свој одраз у новим композицијама, али и у појачаној нарацији и позивању на старозаветне префигурације. Тања Велманс је у вези с тим утврдила, за разлику од бројних других истраживача, да најважнији оновремени покрет у Византији, исихазам, није битније утицао на сликарство. Поново ишчитавајући изворе, она је утврдила да исихасти никада нису показивали интересовање за сликарство, које није било погодан медиј за досезање таворске светлости. Исто тако, снажне везе са Западом сасвим су се скромно одразиле на византијску мисао и зидно сликарство.

У оквиру разматрања околности настанка новог сликарства, аутор је посебну пажњу посветио питању портрета у касновизантијском зидном, али и минијатурном сликарству, пошто портрет најнепосредније сведочи о друштвеним условима у којима је настајала уметност Палеолога. За оваква испитивања портрет је захвалан, јер открива често сложене везе између уметника и наручилаца. Мада је портрет и у раздобљу од 13. до 15. века задржао многе карактеристике византијског портрета из ранијих епоха (истицање, на рачун његових карактерних црта, положаја, функције и веза портретисаног са Богом), он показује и неке новине. У првом реду, то је нагло интересовање за представљање савременика (нарочито у српском сликарству) и њихово постављање на добро видљива и истакнута места. Аутор се посебно задржава на представама владара, византијских, грузијских и словенских, које се у овим временима обогаћују бројним варијантама. Поред репрезентативног, који је уско повезан са церемонијом Прокипсис, појављује се и тријумфални, посмртни, династички, породични или монашки портрет. За овај период византијског сликарства карактеристична је појава владарских генеалошких лоза и укључивање владарских ликова у сакралне композиције. Нове историјске слике често су преузимале већ познате композиционе и иконографске схеме. Свакако је позитивно што је Т. Велманс покушала да одреди однос словенских и грузијских портрета према византијским царским портретима, од којих су ови несумњиво били зависни. Овде, међутим, треба унети извесне исправке када је у питању стил портрета невизантијских владара. Он, извесно, није био зависан од византијских узора у толикој мери, како Т. Велманс покушава да докаже. За сасвим индивидуализован портрет Владислава у Милешеви она налази објашњење у томе што српски владари у оно време још нису прихватили ни титулу, ни одећу, ни инсигније византијских царева. Чак и ако се и изузме Милешева, где Владислав није представљен као владар, и у познијем српском сликарству, као и у грузијском или у бугарском, постоји јача или слабија тежња ка индивидуализацији физиономије. То се примећује нарочито на портретима лаика из нижих друштвених слојева чији се број пред крај византијске уметности нагло повећава. Појачаној изражајности њихових ликова аутор налази паралелу у индивидуализованим „портретима“ војника, служавки, Јевреја из циклуса земаљског живота Христовог, или осуђеника из Страшног суда, што представља најнапреднију тежњу у позном византијском сликарству. Овакви ставови су у најмању руку дискутабилни. Не можемо се сложити с аутором да портрети, у стилу, заостају за осталим сликарством и да споредне личности у оквиру једне композиције представљају најнапредније детаље. По захтевима византијске естетике, којих су се сликари докраја придржавали, деформацијама су могле и иначе бити подвргнуте само семантички мање важне фигуре, дакле, управо оне на које се позива Т. Велманс. Не може се прихватити ни тумачење неких ликова у зидном сликарству из овога времена као „аутопортрета“ уметника.

Аутор је много сигурнији када појаву нових елемената посматра комплексније, у оквиру међусобног односа облика и садржаја. Полазећи од претпоставке да политички услови нису непосредно утицали на зидно сликарство, он анализује и старије сликарство и утврђује да је друга половина 12. века заправо исходиште оних тежњи које су свој процват доживеле у „ренесанси“ Палеолога, а да се при том не сме да запостави минијатура која је свакако утицала на образовање новог ликовног језика. Испитујући упоредо иконографију и стил на примерима Оплакивања Христа, Скидања с крста, Распећа и Успења Богородице, Тања Велманс је показала колико су ова два вида касновизантијске слике међусобно повезана, мада и овде понекад засмета превелико истицање осећајности као превасходног чиниоца у појави нових тема и промени старих. С друге стране, чини нам се исправним што постанак новог стила ренесансе Палеолога тражи у самој Византији без битнијих утицаја са стране. А истицање Цариграда као места стварања овог стила (на основу датовања Деизиса из Свете Софије у време око 1200. године) не значи коначно решење овога проблема, већ само прилог дугогодишњим расправама о улози Цариграда, Солуна, Никеје и Трапезунта у „ренесанси“ Палеолога.

Посебан део овога тома чини репертоар споменика зидног сликарства насталог између 1210. и 1453. године у данашњој Албанији, Бугарској, на Кипру, у Грчкој, Италији, Турској, Совјетском Савезу, Југославији и Румунији, дакле у земљама које су од 13. до 15. в. припадале православном свету, Византији и њеном духовном кругу. У кратким белешкама о сваком споменику Т. Велманс је изнела основне податке о распореду зидног сликарства, о хронологији и ктиторима. Уз сваки споменик је дата основна литература, док се опширнија библиографија налази уз основни текст. Тања Велманс је уложила велики напор да попише све споменике зидног сликарства из овога периода; при том је она, очигледно, наилазила на не мале тешкоће: многи су споменици једва познати науци, неки погрешно датовани и рђаво описани од старијих истраживача, а неки су, опет, сасвим измакли њиховој пажњи. Овакав преглед споменика касновизантијског зидног сликарства је од неоцењиве користи за будуће истраживаче и сасвим је оправдано нашао место у овој књизи. Поред расправног дела, овај преглед је сигурно добра подлога за текст другог тома, који ће бити посвећен, како аутор обећава, суштинским проблемима византијског сликарства од 13. до 15. века.

Бранислав Тодић

Zographe

Revue d'art médiévale
№ 11, 1980

Éditeur

Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Sommaire

Articles

Knjige

Ова свеска штампана је средствима
Републичке заједнице за научни рад СР Србије

Преводи на француски: *Маргита Ристић*
Лектор: *Оливера Ђурић*
Опрема: *Драгомир Тодоровић*
Технички уредник: *Роман Јоаким*, *Драгомир Тодоровић*
Коректор: *Мара Голдштајн*
Штампа: Београдски издавачко-графички завод,
Београд, Булевар војводе Мишића 17

YU ISSN 0350—1361

РЕШЕЊЕМ РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ СР СРБИЈЕ
ЧАСОПИС ЈЕ ОСЛОБОЂЕН ПЛАЋАЊА ПОРЕЗА НА ПРОМЕТ